RIVISTA MILITARE

1914-1918
UNA GUERRA SULLO SCHERMO

© 1988 by Rivista Militare
Direttore: Pier Giorgio Franzosi

Grafica e fotolito: Studio Lodoli, Roma
Consulente editoriale: Claudio Lodoli
Gius. Laterza & Figli s.p.a., Printed in Italy

Rivista Militare

1914-1918 UNA GUERRA SULLO SCHERMO

di Pier Marco De Santi

Roma, 1988

PRESENTAZIONE

A settant'anni di distanza dalla fine del primo conflitto mondiale, la riflessione storica, politica, sociale sull'evento stesso continua ad offrire insegnamenti di grande interesse e di ampio spettro. Specie per le più giovani generazioni non di rado accusate, e non sempre a torto, di vivere esclusivamente il loro tempo, senza curarsi di origini e di radici, di fatti, di decisioni e di scelte che, nel bene e nel male, hanno comunque condizionato il nostro umano cammino e la nostra evoluzione nazionale.

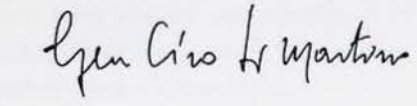
Lo Stato Maggiore dell'Esercito ha già pubblicato numerosi lavori sull'argomento, contribuendo a descrivere e ad acclarare, mediante analisi estese e rigorose, gli avvenimenti e le loro cause profonde e contingenti, le conseguenze, talvolta esaltanti, spesso drammatiche, mai banali, nell'esistenza di popoli, istituzioni, Stati.

La presente opera offre una ulteriore rappresentazione del conflitto visto con gli occhi e con la particolare sensibilità della più nuova delle arti: la cinematografia. Ne risulta una immagine estremamente composita e variegata in cui emerge, come indiscusso protagonista, l'uomo che la guerra vive e combatte, l'uomo portatore di valori quali «Patria», «onore», «dovere», «sacrificio» e del loro contrario, in una continua lotta tra termini antitetici che pure ha fatto la storia.

Un altro dato si impone in maniera inequivocabile attraverso il crudo realismo di certe ricostruzioni e la ricorrente rappresentazione di ambienti e di personaggi spesso lontani dai campi di battaglia ma egualmente coinvolti e trascinati nel clima della guerra: il 1° conflitto mondiale segna decisamente la fine del periodo delle «petites joyeuses guerres» e l'inizio dell'era della guerra totale. Si avverte perciò il cambiamento radicale della strategia classica e si afferma, nell'integrazione delle forze di tutta la Nazione, senza eccezione alcuna, il moderno concetto di difesa.

L'Esercito di oggi, il nostro Esercito, è una di queste forze, certo la più importante per la salvaguardia della sicurezza e del pacifico progresso dell'intera comunità, con il partecipe consenso ed il concreto apporto di tutti i cittadini.

Il Capo di Stato Maggiore dell'Esercito



INTRODUZIONE

Non è compito facile quello di disegnare una traccia del cinema dedicato ad un evento tanto grande e terribile quale la Prima Guerra Mondiale, fetta di Storia che ha visto coinvolti interessi economici e politici insieme a legittime aspirazioni all'indipendenza o al ricongiungimento con i fratelli d'oltre frontiera, costellata da episodi gloriosi di fulgido eroismo ispirati da puro spirito di abnegazione e vicende tristi di nefandezze e di viltà.

Sono cose da sempre accadute in tutte le guerre: ma il conflitto 1914-1918 ebbe la caratteristica di essere il primo di proporzioni così vaste da coinvolgere praticamente tutti i continenti, il primo in cui venne sperimentata su vasta scala la potenza distruttiva di nuove armi quali l'aeroplano, il carro armato, il sommergibile, i gas tossici, il primo che fece contare alla fine un così elevato numero di vittime.

Quello che proponiamo è un volo sulla produzione mondiale di tutti i tempi alla ricerca di quanto è stato impresso sulla pellicola riguardo l'argomento Grande Guerra; a seconda della mente che ha guidato la cinepresa sono state generate – dalle saltellanti immagini del muto alle raffinate sequenze di Good Morning Babilonia *– opere propagandistiche, celebrative, realistiche, dissacranti.*

Ma il cinema come ogni altra forma d'arte non può avere espressioni univoche e vive comunque in una dimensione che necessariamente non coincide con quella della realtà di cui è una rivisitazione, una interpretazione.

Se si aggiunge che gli interessi dei produttori condizionano la realizzazione o meno di un film alla probabilità di successo e quindi di sostanziosi guadagni, si comprende l'esistenza di pellicole esaltanti come Il Caimano del Piave *o* I Cinque dell'Adamello, *girati in clima di incipiente boom economico, e di altre cariche di livore come* Uomini contro, *apparse sugli schermi a cavallo dell'onda della contestazione sessantottesca.*

Lo scopo di questo lavoro è comunque quello di proporre al lettore una panoramica, la più ampia e varia possibile, corredata da immagini a volte piuttosto rare e comunque significative, offrendo nel settantesimo anniversario dalla fine della guerra, un contributo al ricordo di quanti, ufficiali, sottufficiali, soldati e civili, conclusero tragicamente la loro esistenza in quegli anni drammatici.

I

GLI ANNI DEL MUTO

L'Italia in guerra

CHE COSA TRISTE LA GUERRA! OVVEROSIA CUOR DI BAMBINO E CUOR DI SOLDATO 1914
Soggetto: Egisto Roggero - *Regia*: Giovanni Novelli Vidali - *Produzione*: Vidali Films, Torino-Genova.
INTERPRETI
Maria Gandini, Emilia Vidali, Giovanni Novelli Vidali.

ADDIO MIA BELLA ADDIO, L'ARMATA SE NE VA
1915
Regia: Nicola Notari - *Produzione*: Dora Films, Napoli.

ALL'OMBRA DEL TRICOLORE
1915
Produzione: Sabaudo Film, Milano.

ALL'OMBRA DEL TRICOLORE, OVVEROSIA PATRIA REDIME
1915
Soggetto e regia: Guglielmo Zorzi - *Produzione*: Fulgor Film, Milano
INTERPRETE
Pina Fabbri.

ALMA MATER
1915
Regia: Enrico Guazzoni - *Produzione*: Cines, Roma.
INTERPRETE
Pina Menichelli.

Tanto vale dirlo apertamente: questo paragrafo è un circostanziato atto di accusa contro il comportamento della cinematografia italiana nei confronti della verità storica, dei fatti sul fronte di combattimento italo-austriaco. Il nostro cinema muto è colpevole di pressappochismo, superficialità, falso ideologico. Non esiste, infatti, nella produzione cinematografica a soggetto e documentaria contemporanea agli anni di guerra, un solo metro di pellicola nel quale si tenti di decifrare il conflitto analizzandone le tessere degli eventi militari in tutta la loro complessità tecnico-strategica ed operativa, così come è appena un pallido pretesto di superficie la volontà di tenere interessato agli accadimenti il pubblico, mai entrato nel vivo e compartecipe con milioni di connazionali di uno scontro tanto cruento e impressionante. In un'orgia di bugie e di sciocchezze, il cinema italiano non si pone neppure lontanamente il problema dello scrupolo cronachistico, né tanto meno si fa coraggiosamente carico del compito di mostrare «la grande lotta come un'impresa collettiva seria, dura, sanguinosa, complessa dove erano misteri da chiarire, vuoti da riempire, dolori da lenire, organi da perfezionare.»[1] Nel migliore dei casi, l'immagine che il cinema nazionale degli anni 1914-1918 ha saputo dare della grande guerra è stata quella di uno spettacolo artificialmente esteriorizzato da guardarsi (e persino godersi) dalla finestra di una superiore pace domestica.
Cabiria di Pastrone e i drammi fatali della divina Bertini stanno trionfando in tutto il mondo quando sulla stagione aurea del muto italiano si addensano come cappa di piombo le nubi minacciose della dichiarazione di guerra dell'agosto 1914. Sono queste le prime avvisaglie di una grave crisi industriale, dalla quale il cinema riesce a stento a divincolarsi grazie all'effimera dichiarazione italiana di neutralità. Attori, maestranze e capitali rifluiscono momentaneamente nei teatri di posa, confortati dalla vana convinzione di un potenziamento produttivo sempre più concorrenziale sui mercati di quei Paesi che, impegnati in guerra, avrebbero considerevolmente ridotto la portata delle realizzazioni filmiche. E qui il cinema nazionale perde subito una grande occasione: quella di imporre anche alle platee internazionali un monito di pace. In ben altro modo, l'industria cine-

1. Aldo Valori, *La guerra italo-austriaca*, Zanichelli, Bologna, 1920. Cit. in Mario Monicelli, *Il cinema e la grande guerra*, introduzione al volume *La grande guerra*, Cappelli, Bologna, 1979, p. 10.

matografica americana manifesterà, come vedremo, i propri propositi di neutralità, accogliendo l'appello del presidente Wilson all'imparzialità sia nel pensiero che nell'azione.

Per dovere di cronaca ci pare tuttavia giusto citare *Che cosa triste la guerra! Ovverosia cuor di bambino e cuor di soldato* — segnalato sui listini delle case di produzione nel 1914 che, per quel poco che sappiamo, è un'edificante pellicola dai languori deamicisiani nella quale la guerra, sempre dietro le quinte come nella migliore tradizione teatrale dell'"immaginato" e del "non visto", è lo scenario del riscatto dalle vigliaccherie quotidiane ed il palcoscenico sul quale si risolve in forma di apoteosi il dramma di un destino esistenziale avverso.

Dopo nove mesi di neutralità, all'entrata in guerra dell'Italia, nel maggio del 1915, il cinema ripiomba nella crisi. Il crollo non è, comunque di conseguenze catastrofiche, se è vero (come è vero) che, agli inizi del conflitto, la cinematografia nazionale può ancora contare sull'apporto di 80 case di produzione, 460 noleggiatori e 1500 sale di proiezione: una situazione assolutamente favorevole ad un intervento in forze — come nota Monicelli — «per far conoscere al Paese una realtà che contrastava con le opinioni dei più, con le troppo ottimistiche previsioni, con la retorica di certi propagandisti, con il conformismo della stampa.»[2] «Se i censori», sottolinea ancora l'autore di *La grande guerra*, «avessero permesso al nostro cinema di emanciparsi, di inserirsi nella vita della nazione, di acquistare la funzione sociale che gli spetta, tante cose durante la guerra '15-'18 sarebbero certamente andate in maniera differente. Se il Comando Supremo anziché aspettare l'inizio del 1917 per istituire una Sezione Cinematografica, operante su tutto il fronte dalle Alpi al mare, avesse pensato e valutato fin dall'inizio l'enorme aiuto che avrebbe potuto avere dal cinema non sarebbe stato costretto a rimproverare più volte al Governo l'insensibilità del Paese. Sarebbe bastato produrre buoni documentari sulla vita al fronte, sui sacrifici che sopportavano i soldati in trincea, sulle perdite umane che costava ogni palmo di terra conquistato o perduto, per scuotere la Nazione tenuta all'oscuro di troppe cose, e per evitare il contraccolpo che la situazione interna provocava sul morale delle truppe.»[3]

Invece, sia prima di Caporetto e persino prima di Vittorio Veneto — in uno stato di piena crisi derivante «al tempo stesso dalla sproporzione tra i sacrifici compiuti e i risultati ottenuti, dalla discordanza fra le promesse fatte e quelle mantenute, dalla scandalosa stonatura fra gli orrori della vita del fronte e la spensieratezza della vita nell'interno del Paese»[4] —, si guarda alla guerra senza convinzione. L'ottica, volendo citare un'immagine tanto cara a Gian Piero Brunetta, è quella di un cannocchiale rovesciato, nel tentativo «generalizzato di appoggiarsi il meno possibile ai dati della realtà e il più possibile agli stereotipi di una cultura anteriore.»[5] La regola vale, naturalmente, assai di più per i film a soggetto piuttosto che per i documentari, nei quali la guerra diventa, sia pure — come vedremo — in maniera *sui generis*, presenza imprescindibile.

ARMIAMOCI E... PARTITE!
1915
Soggetto: Josè Castillo - *Regia*: Camillo De Riso - *Produzione*: Gloria Films, Torino.
INTERPRETI
Mario Bonnard, Nelly Pinto, Aldo Sinimberghi, Tranquillo Bianco, Fanny Ferrari, Felicita Pozzone, Emilio Petacci, Arnaldo Arnaldi.

CHI PER LA PATRIA MUOR
1915
Produzione: Partenope Film, Napoli.
INTERPRETI
Nella Serravezza, Giuseppe D'Alessio.

LA DOPPIA FERITA
1915
Soggetto e regia: Augusto Genina - *Produzione*: Milano Films, Milano
INTERPRETE
Mistinguette

ECHI DI SQUILLI E TROFEI DI VITTORIA
1915
Produzione: Vomero Film, Napoli.

LA FIAMMATA PATRIOTTICA
1915
Produzione: Polifilms, Napoli - 900 metri.

IL FIGLIO DELLA GUERRA
1915
Regia: Ugo Falena - *Produzione*: Film d'arte italiana, Roma.
INTERPRETI
Bianca Virginia Camagni, Guido Serventi, Gioacchino Grassi, Alfonso Cassini, Romano Sampieri.

FRATELLI D'ITALIA
1915
Produzione: Cines, Roma - 1200 metri.
INTERPRETE
Amleto Novelli.

GLORIA AI CADUTI
1915
Soggetto: Elvira Notari - *Regia*: Nicola Notari - *Produzione*: Dora Films, Napoli.

2. Mario Monicelli, *Il cinema e la grande guerra*, op. cit., p. 15.
3. Mario Monicelli, *Il cinema e la grande guerra*, op. cit., pp. 15-16.
4. Aldo Valori, *La guerra italo-austriaca*, op. cit.
5. Gian Piero Brunetta, *La guerra lontana*, op. cit., p. 45.

GUERRA REDENTRICE
1915
Produzione: Polifilms, Napoli.

L'INNO DELLA PATRIA
1915
Produzione: Savoia Films, Torino - 1100 metri.

L'ITALIA COMBATTE E...
1915
Produzione: Caesar Film, Roma.

MUORE SUL CAMPO
1915
Produzione: Gloria Films, Torino.
INTERPRETI
Paolo Rosmino, Lidia Quaranta, Aldo Sinimberghi, Fernanda Sinimberghi.

PATRIA
1915
Produzione: Itala Film, Torino.
INTERPRETI
Italia Almirante Manzini, Giulio Donadio.

PICCOLO CUORE E GRANDE CORAGGIO
1915
Produzione: Savoia Films, Torino.

PRO PATRIA MORI
1915
Produzione: Cines, Roma.
INTERPRETE
Gianna Terribili Gonzales.

SAVOIA URRAH!
1915
«Con canzonetta di Ferdinando Russo e musica del Maestro Valentè» - *Produzione*: Polifilms, Napoli - 800 metri.

SEMPRE AVANTI, SAVOIA!
1915
Produzione: Dora Films, Napoli - 1200 metri.

IL SOGNO PATRIOTTICO DI CINESSINO
1915
Produzione: Cines, Roma
INTERPRETE
Eraldo Giunchi.

SOTTO IL BACIO DEL FUOCO
1915
Commento musicale: Raffaele Izzo - *Produzione*: Vomero Film, Napoli.

6. Gian Piero Brunetta, *Cinema perduto*, Feltrinelli, Milano, 1981, p. 63.

Degli oltre 50 titoli di argomento patriottico prodotti durante gli anni di guerra, le rare pellicole ancora visibili sono pur sempre un campionario significativo di rappresentazioni in cui la passione confina con la svenevolezza, l'avventura corre sul filo del romanzo d'appendice, il dramma diventa sceneggiata, la trasgressione del comico è più circo che commedia dell'arte. In tutti questi film, la tesi di fondo è quella di mummificare l'immagine del conflitto in una sorta di sarcofago monumentale vegliato dalla fiamma dell'eroismo e del patriottismo, ad esclusivo uso e consumo di chi, beandosi del calore delle mura domestiche, ha piacere di convincersi che la guerra è «bella» ed edificante, ignorando i sacrifici e il sangue di chi al fronte consumava la propria esistenza. Le linee convergenti del trinomio ideologico Dio-Patria-Famiglia confluiscono sul punto di prospettiva centrale della vicenda cinematografica, nella maggior parte dei casi proposta come «variazione sul tema». Così, attorno al tema generale di un'acritica propaganda patriottica ora si svilupperanno le variazioni «di un sogno, di un ricordo, di una parodia dei combattimenti, o si mostreranno, con intenzioni serie e drammatiche, nobildonne che cuciono bandiere, madri che pregano per i figli, uomini che parlano di alti ideali o distribuiscono onorificenze a bracciate».[6]
Nel clima di mobilitazione generale del 1915, il cinema italiano, per la verità, non risparmia certo forze ed energie nel manifestare alla Nazione, per quanto nelle forme e nei modi sopradescritti, il proprio sincero, veemente e solidale Amor di Patria. Non c'è casa di produzione, non ci sono registi e attori che, in una qualche misura, non partecipino alla realizzazione di film a soggetto se non con i sentimenti e gli ideali di un forte patriottismo. Nessuno si tira indietro «La film sulla guerra» — come si diceva allora — impegna tutti e prospera dovunque: a Torino, dove la Savoia Films, la Gloria Films, la Latina Ars, l'Itala Film e altre Case il cui nome è tutto un programma producono *Armiamoci e. . . partite!*, *L'inno della Patria*, *Il mio diario di guerra*, *Muore sul campo*, *Passano gli Unni...*, *Patria*, *Piccolo cuore e grande coraggio*, *Su l'altare della Patria*, *Sul campo dell'onore*, *La veglia d'armi del boy-scout*, *Viva la Patria!*; a Milano, dove la Sabaudo, la Fulgor e la Milano Film danno agli schermi rispettivamente *All'ombra del tricolore*, *Patria redime*, *La doppia ferita*; a Genova, dove il titolo di una pellicola grida l'imperativo *Trieste o l'impero della forca*; a Roma, dove la Cines fa la parte del leone con *Alma Mater*, *La divetta del reggimento*, *Fratelli d'Italia*, *L'Italia s'è desta*, *Pro Patria mori*, *Il sogno patriottico di Cinessino*, *Sotto la bandiera nemica*, *Il sottomarino n. 27*, *Sempre nel cor la Patria! ...*, *Vipere d'Austria a morte*, e la Caesar, la Film d'Arte e la Celio rendono la pariglia con *Il capestro degli Asburgo*, *Il figlio della guerra*, *L'Italia combatte e...*, *La volontaria della Croce rossa*; a Napoli, dove nello spirito della sceneggiata e della canzone patriottica si realizzano *Addio mia bella addio, l'armata se ne va*, *Chi per la Patria muor*, *Echi di squilli e trofei di vittoria*, *La fiammata patriottica*, *Gloria ai caduti*, *Guerra redentrice*, *Savoia urrah!*, *Sempre avanti Savoia!*, *Sotto il bacio del fuoco*, *Sotto l'uniforme*; a Catania, infine,

dove con minore enfasi e con maggiore concretezza la Sicula e l'Etna Films invitano il pubblico a vedere *Alba di libertà, La guerra, Il nemico, Presentat'arm!*. Anche senza aver visto nessuna di queste pellicole e solo analizzando il vocabolario del lungo elenco dei titoli è possibile farsi un'idea, se non proprio dei contenuti, almeno del tipo di sangue e di tessuti che alimentano questi organismi cinematografici e, fuor di metafora, intuirne i dati sostanziali di un'articolazione idealmente animata da un eccesso di immagini retoriche. Non potendo, sia per economia di discorso che a causa della irreperibilità dei film, entrare nel merito delle singole opere, sarà sufficiente estrarre a campione qualche soggetto per avere la conferma di una tesi fin troppo facilmente dimostrabile e logicamente prevedibile.

Questo è, ad esempio, il soggetto di *La divetta del reggimento*, diretto da Mario Caserini e interpretato da Leda Gys, così come lo riassumono Aldo Bernardini e Vittorio Martinelli nel loro splendido volume sull'attrice: «Leda è cantante in un infimo caffè-concerto. Assieme a Erminia, una ballerina, e ad altri attori della compagnia, dà uno spettacolo in un ospedale da campo. Mentre ferve la recita, il nemico bombarda la postazione e distrugge l'ospedale. Scampata al massacro e rimasta senza lavoro, Leda accetta di diventare dama di compagnia di un'anziana duchessa, il cui figlio, Massimo, è al fronte, [...] Massimo torna in licenza, conosce Leda e se ne innamora. Ma Erminia, la vecchia compagna di Leda, gelosa della felicità che sembra affacciarsi nella vita della ex collega, fa delle insinuazioni sul passato di Leda alla contessa, la quale, pur simpatizzando per la sua damigella, ha un momento di esitazione. Ma quando vede con quanta bravura, con quanta grazia, con quanta allegrezza organizza uno spettacolo per Massimo e i suoi commilitoni, non avrà più dubbi: adotterà Leda e la spingerà nelle braccia del figlio».[7] Come si legge, dunque, in questo film la guerra gioca ruoli di cornice e di pretesto ambientale, ma è anche l'archetipo di quel fortunato filone che vede la donna di spettacolo (e di facili costumi) giocare un ruolo centrale nel rapporto di solidarietà con i soldati impegnati al fronte, con il loro bisogno di affetto, con la loro necessità di consolazione. In nome di un reciproco desiderio di amore, si riscattano, nella esibizione spettacolare della figura femminile (e, quasi sempre, nella gentilezza delle parole allusive di una canzone strappalacrime), le amarezze, le frustrazioni, le solitudini degli uomini e si ridimensionano i comportamenti di iniziale superficialità, insensibilità, indifferenza della donna. Così, nella commozione generale e nella rappresentazione patetica che prende alla gola, la donna assurge a simbolo di pace, quando non di eroismo, abnegazione, di amor patrio, fino ad identificarsi con l'immagine stessa della Patria. Per quanto in *La divetta del reggimento* la messa a fuoco di questi stereotipi edificanti sia ancora incerta e le finalità popolari di una solidale emozione si stemperino in immagini baluginanti, il filo rosso della messinscena che sottende lo spirito patriottico è identico a quello che, ad esempio, caratterizzerà la sequenza centrale di *La sciantosa* (1971; regia di Alfredo Giannetti), nella quale una splendida Anna Magnani, nelle vesti di una

SOTTO LA BANDIERA NEMICA
1915
Soggetto e regia: Nino Oxilia - *Produzione*: Cines, Roma.

SOTTO L'UNIFORME
1915
Produzione: Vomero Film, Napoli.

SU L'ALTARE DELLA PATRIA
1915
Soggetto: Amerigo Manzini - *Regia*: Riccardo Tolentino - *Produzione*: Latina Ars, Torino.

SUL CAMPO DELL'ONORE
1915
Soggetto e regia: Amleto Palermi - *Produzione*: Gloria Films, Torino.

TRIESTE O L'IMPERO DELLA FORCA
1915
Soggetto: Pier Antonio Baratono - *Operatore*: Domenico Belli - *Produzione*: Folcini Film, Genova.
INTERPRETI
Enzo Longhi, Gina Folcini, Guido Matera.

LA VEGLIA D'ARMI DEL BOY-SCOUT
1915
Produzione: Bonnard Films, Torino.
INTERPRETE
Mario Bonnard.

VIPERE D'AUSTRIA A MORTE
1915
Produzione: Cines, Roma.

VIVA LA PATRIA!
1915
Produzione: Savoia Films, Torino.
INTERPRETE
Umberto Mozzato.

LA VOLONTARIA DELLA CROCE ROSSA
1915
Produzione: Celio Film, Roma.
INTERPRETE
Mary Cleo Tarlarini.

7. Aldo Bernardini e Vittorio Martinelli, *Leda Gys, attrice*, Coliseum Milano, 1987, p. 114.

ALBA DI LIBERTÀ
1915
Regia: Orlando Vassallo - *Operatore*: Alfredo Donelli - *Produzione*: Sicula Film, Catania.
INTERPRETI
Elvira Radaelli, Attilio Rapisarda, Mariano Bottino.

LA GUERRA
1915
Produzione: Etna Films, Catania.
INTERPRETE
Alfonso Cassini.

IL NEMICO
1915
Produzione: Etna Films, Catania.
INTERPRETI
Alessandro Rocca, Alfonso Cassini.

PRESENTAT'ARM!
1915
Soggetto e regia: Orlando Vassallo - *Operatore*: Alfredo Donelli - *Produzione*: Sicula Film, Catania.
INTERPRETI
Laura Algonzino, Mariano Bottino, Antonio Menichelli.

LA DIVETTA DEL REGGIMENTO
1915
Regia: Mario Caserini - *Produzione*: Cines, Roma
INTERPRETI E PERSONAGGI
Leda Gys (*Leda*), Francesco Cacace (*Massimo*), Maria Caserini Gasperini (*la duchessa*).

PASSANO GLI UNNI...
1915
Regia: Mario Caserini - *Soggetto*: Emiliano Bonetti e S. Monleone - *Fotografia*: Angelo Scalenghe - *Produzione*: Films Manipulation Agency, Torino.
INTERPRETI
Leda Gys, Mario Bonnard, Gianpaolo Rosmino, Maria Caserini Gasperini, Suzanne Fabre.

SEMPRE NEL COR LA PATRIA! ...
1915
Regia: Carmine Gallone - *Produzione*: Cines Roma.
INTERPRETI E PERSONAGGI
Leda Gys (*Leda Van Axel*), Francesco Cacace (*D'Urso*), Eduardo D'Accurso (*Van Axel*).

matura diva del café-chantant, si esibisce di fronte ad un pubblico esclusivamente composto da soldati feriti. Analogo è il senso del riscatto, così come l'ideale abbraccio ai figli sofferenti della Patria: un colpo d'ala che, magistralmente, Stanley Kubrick saprà far risuonare, con significati etici di universale inno alla pace, sugli schermi di tutto il mondo nel finale di *Orizzonti di gloria* (1957).
A Mario Caserini spetta anche la paternità registica di *Passano gli Unni...*, in cui il teatro dell'azione è spostato in territorio belga. Anche qui, il dramma della rovina e della devastazione di una nazione da parte delle truppe tedesche è, a voler essere benevoli, appena una pallida cornice di una vicenda convenzionale quanto assurda; e, se mai, la guerra è tutta nel conflitto di sentimenti che sconvolgono una povera e tormentata anima femminile. Così — come si legge nella brochure pubblicitaria del film —, l'attenzione è tutta centrata sul «dramma intimo di una fanciulla belga che ha amato follemente e disperatamente, che ha dato il suo corpo e la sua anima ad un ufficiale germanico, di fronte a cui si ritroverà, quando avrà provato l'immenso strazio di raccogliere il corpo del povero padre suo, crivellato dai colpi di fucileria delle nuove orde devastatrici degli Unni, che passano ovunque, seminando lacrime e terrore».
Insomma, la letteratura d'appendice degli "scrittori della domenica" dilaga come un fiume in piena.
Il primato dell'inondazione, per la produzione cinematografica di questo primo anno di guerra, sembra spettare a *Sempre nel cor la Patria...* diretto da Carmine Gallone. Il futuro regista di *Scipione l'Africano* ha l'arduo compito di vedersela con una trama, che anche la critica dell'epoca considera assurda e intrisa dei più deteriori cascami dannunziani. «Il soggetto, che vorrebbe essere patriottico, non dice nulla e conclude poco», si scrive su «La Vita Cinematografica». Certo è che, seguendo la storia sul libretto di sala, appare impossibile qualsiasi diritto di replica e di smentita.
Gli eroi di *Sempre nel cor la Patria...* sono inscritti nel classico triangolo borghese: lui, Van Axel, è un pittore austriaco; lei, Leda, una ragazza italiana; l'altro, D'Urso, un giovane diplomatico italiano. La sorte vuole che Van Axel venga sulle Alpi per dipingere e faccia un ritratto a Leda. I due si sposano, ma, in Austria, Leda Axel è infelice, melanconica, ha nostalgia dell'Italia. Finché conosce D'Urso, la cui entusiastica amicizia è salutare medicina. Lo scoppio della guerra fa il resto. «Leda e D'Urso», si recita nella brochure, «esultarono; la voce della Patria, immensa come un desiderio prorompente da mille bocche all'unisono giunse al loro orecchio più grata d'una sommessa parola d'amore. La Patria affilava le armi. In alto i cuori! ... Ma l'insidia vegliava! Van Axel, nel suo patriottismo nordico, trovò la forza di compiere la perfidia. Leda, la inconscia ministra del vile attentato al dovere ed all'onore di un uomo, pregò invano! Dunque, di volute infamie si nutriva l'amor di Patria dei suoi ospiti! Il cuore della donna comprese che alla perfidia è necessario talvolta contrapporre perfidia; Leda non tremò quando le sue labbra profferirono la frase menzognera, che doveva darle in balia l'odiato nemico; non

tremò quando le sue mani consegnarono il messaggio che doveva spingere i passi dei fratelli verso un più largo confine; non tremò quando il grido di trionfo dei fratelli e l'ansare scomposto dei vinti nemici si confusero col suo ultimo addio alla vita! Passavano lontane al sole ed al vento le bandiere della Patria: il bianco, l'Amore, il verde, la Speranza, il rosso, il Sangue e, con gli occhi pieni dei colori della sua Bandiera, Leda cadde e sorrise: sorrise alla Morte, le cui braccia, per quelli che cadono per la Patria, hanno il tiepido calore dell'Angelo della Vita».

Pescando ancora dal catalogo della Cines, l'attenzione si ferma, infine, sul soggetto di *Il sottomarino n. 27*, pubblicizzato nelle locandine dell'epoca come uno «splendido ed interessantissimo dramma di Nino Oxilia, interpretato con valore insuperabile dal grande ed acclamatissimo attore Cav. Ruggero Ruggeri e dalla squisita suggestiva artista Sig. na Pina Menichelli». Anche per questa pellicola le promesse della produzione («Soggetto Patriottico di straordinaria efficacia drammatica»; «Episodi della guerra sui mari nella massima intensità combattiva») superano di gran lunga le attese: il film, infatti, si mostrerà alle platee come un polpettone indigesto, fatto con le frattaglie di una trama consunta e condito con le spezie di una melensaggine ideologica, il cui fondo era stato raramente toccato perfino dai cascami della più roboante letteratura risorgimentale. Gli schemi narrativi sfruttano tutte le corde del romanzo popolare, amplificandone gli effetti in una sorta di sopratono dei sentimenti ed in funzione di un prevedibile concertato finale tendente all'apoteosi eroica dei protagonisti. La guerra è, comunque, sempre tenuta lontanissima e dietro le quinte di questo «film teatrale», in cui campeggia il solito triangolo di personaggi aristocratici che si agitano sulla scena in frack e marsina, preoccupati di comunicare, nel fascino della divisa e della bellezza, che l'abito fa (e come!) il monaco.

«Il Comandante Peter Allaix», sta scritto, dunque, sul libretto di sala di *Il sottomarino n. 27*, «si dedicava completamente allo studio di un nuovo esplosivo d'una straordinaria potenza che avrebbe permesso di ridurre grandemente le dimensioni della moderna torpedine rendendola così più maneggevole e micidiale. Immerso nei suoi studi e nei suoi doveri professionali, Allaix non pensava all'amore, ma avendo avuto occasione di conoscere Elsa, la bellissima figlia del marchese Von Orth, il suo amore per la prima volta si accese di una passione tanto più forte quanto più la sua vita era stata severa e casta. Elsa amò pure quel marinaio austero e sprezzante delle frivolità della vita mondana, ma spensierata, volontariamente spezzò essa stessa, senza volerlo il loro bel sogno di felicità. Una sera che i due giovani si trovavano insieme, Allaix ricevette un telegramma che lo chiamava immediatamente a bordo del sottomarino n. 27 che egli comandava e che doveva ripartire per una spedizione pericolosa. Elsa non volle che Peter la lasciasse: naturalmente egli insistette e la capricciosa ragazza per ottenere il suo intento congedò l'automobile del suo fidanzato. Allaix privato di quel rapido mezzo di trasporto, giunge in casa sua con la speranza di essere in tempo per imbarcarsi ma una

IL SOTTOMARINO N. 27
1915
Soggetto e regia: Nino Oxilia - *Produzione*: Cines, Roma.
INTERPRETI
Ruggero Ruggeri, Pina Menichelli, Ida Carloni Talli.

comunicazione telefonica alla quale, sapendosi già colpevole di ritardo, risponde fingendo di essere il proprio attendente gli ordina per parte del Ministro della Marina, di chiudere tutti i documenti che si trovano in casa del comandante Allaix.
Il sottomarino n. 27 era andato a picco perdendosi con tutto l'equipaggio, e al Ministero credevano che Allaix fosse a bordo e che anch'egli fosse morto. La vita di Allaix fu spezzata, egli pensò al suicidio, ma vinse l'idea della espiazione e della redenzione e visse, ma visse oscuro, isolato dal mondo, con la sola speranza di dar la sua vita pel suo paese. Impossibile dire quello che egli sofferse soprattutto sentendo il suo nome glorificato insieme con quello dei suoi compagni i quali erano realmente periti da eroi al servizio della loro patria. Egli giunse perfino a cancellare a colpi di martello il proprio nome dal monumento che avevano eretto in memoria delle vittime del sottomarino n. 27. Di questo sfregio fu sospettato Ludwig Hagen, un giornalista che amava Elsa Von Orth e che respinto dalla fanciulla aveva più volte manifestato il suo astio contro il rivale. Credendo che Allaix fosse realmente morto perseguiva col suo amore Elsa ed una notte osò entrare di nascosto in casa della fanciulla per comprometterla e forzarla ad un matrimonio che essa aborriva. Ed avrebbe ottenuto il suo intento se non si fosse trovato di fronte ad Allaix che, sempre disperatamente innamorato di Elsa, vagava ogni notte intorno alla sua casa. Hagen, prima atterrito comprese poi la terribile situazione di Allaix e pensò vendicarsi svelando al Ministero della Marina che il comandante del sottomarino n. 27 vive e che non è altro che un disertore. Avute le prove della verità di quanto Hagen viene svelando, il Ministero della Marina aduna un consiglio di guerra ed Allaix è condannato in contumacia alla degradazione ed a 20 anni di reclusione in fortezza. Ma Allaix era di nuovo sparito e fu impossibile rintracciarlo.
La guerra scoppia, la flotta nemica minaccia un'invasione. Allaix, travestito da marinaio, nascosto in un tugurio fra gli scogli che guardano il mare, spia l'occasione propizia per un ardito colpo d'audacia. Egli carica una torpedine col suo terribile esplosivo, di cui ha trovato finalmente la formula, monta su di un battello a remi; s'accosta alla nave ammiraglia nemica, vi lancia contro il suo terribile ordigno di distruzione e la manda a picco. Raccolto fra le onde morente, è portato all'ospedale da campo ove Elsa si è arruolata come infermiera della Croce Rossa. Nel suo delirio Allaix non fa che chiamare Elsa che riconosce il suo fidanzato.
L'ammiraglio comandante la difesa va a portare in persona allo sconosciuto ed eroico pescatore la medaglia d'oro al valore. Allaix ripresi i sensi, gli svela la sua identità. L'ammiraglio colpito di stupore esita un momento; egli ha davanti a lui il disertore condannato alla degradazione, ma alla fine egli non pensa che all'eroe che muore per la sua patria e gli pone sul petto l'insegna dei valorosi. Allaix, redento, muore fra le braccia di Elsa».
Così, con queste svenevolezze di gloriose, quanto inattendibili, imprese da eroismo romanzato, in un incredibile pasticcio di convenzio-

ni tardoromantiche e di stereotipi decadenti, si avvia stancamente alla conclusione il primo anno della produzione cinematografica nazionale durante il conflitto. E già decine di migliaia di combattenti avevano offerto la loro vita in maniera assai più concreta.

Su questo incolmabile scarto tra la fantasia delle immagini mute e la realtà del fronte cerca, alla fine del 1915, di porre il dito accusatore la Latina Ars di Torino, producendo *Il mio diario di guerra*, il cui soggetto porta la firma del famoso Padre Giovanni Semeria, ispiratosi a sua volta alle sensazioni e alle descrizioni effettivamente riportate su un taccuino rinvenuto sul cadavere del cappellano militare Don Lorenzo X. Il film, per il tono realistico del racconto e per una certa vena polemica e anticonformista, è subito al centro di un vivace dibattito e di uno scalpore scandalistico, dai quali Padre Semeria si affretta a tirarsi indietro, smentendo pubblicamente quanti gli hanno attribuito la paternità letteraria della trama. Con lo scopo di ristabilire la verità, una ridda di pareri contrastanti invade presto le pagine dei giornali di Torino, finché — secondo quanto scrive Maria Adriana Prolo «l'avv. Carlo Camerano, quale avvocato della Latina Ars, pubblicò una lettera di un reverendo che affermava d'essere stato proprio lui ad interpellare Padre Semeria per un soggetto cinematografico e come questi avesse indicato lo spunto del soggetto ed accettato che fosse sceneggiato e rivedesse la sceneggiatura modificandola, e come avesse promesso di ottenere dalle autorità militari il permesso di girare qualche scena dal vero ed infine come avesse accettato un primo compenso dal cav. Tolentino, direttore della casa».[8] Neanche a dirlo, Padre Semeria non interviene più, lasciando il film andare incontro ad un buon successo di pubblico.[9]

Decisamente inferiore per quantità è la filmografia del 1916, che se da un lato, dal punto di vista qualitativo, si limita a mantenere l'andazzo e a consolidare il fortunato cliché della pellicola-feuilleton inaugurato l'anno precedente, dall'altro va timidamente alla ricerca di nuove strade lastricate di propaganda patriottica. Allo sterile elenco dei filmacci del 1915 si vengono ad aggiungere titoli come *L'avvenire in agguato, Per la Patria, Il sopravvissuto.*

L'avvenire in agguato, nonostante l'impegno di un regista come Giulio Cesare Antamoro (già autore del celeberrimo *Christus*), di un operatore tra i maggiori come Giovanni Vitrotti, di un musicista come Enrico Toselli (che, per l'occasione, compone su versi di Roberto Bracco la famosa *Canzone del presagio*) e di attori come Vittorina Lepanto e Lamberto Picasso, è un film debole sorretto da una vicenda mediocre. La storia è quella di una donna, Fiorella, che, rimasta vedova, non accetta l'amore di un giovane pittore. Mario, questo è il nome dell'artista, per tutta risposta sceglie la strada del fronte e rimane gravemente ferito. In preda ai rimorsi, Fiorella corre ad offrirsi al suo eroe, ma ormai è tardi. Allora — come avverte la brochure — la trepida donna «si lascia morire, tra un profumo di fiori soavi, ghermita dal braccio teso dell'*avvenire in agguato*».

Per la Patria, un film di propaganda per il prestito nazionale, diretto da Ugo Falena e interpretato da Ermete Novelli, ha il solo merito di

IL MIO DIARIO DI GUERRA
1915
Soggetto: Padre Giovanni Semeria - *Riduzione e regia*: Riccardo Tolentino - *Operatore*: Natale Chiusano - *Commento musicale*: Don Giocondo Fino - *Produzione*: Latina Ars, Torino.
INTERPRETI
Dillo Lombardi, Luigi Duse, Giulio Del Torre, Evangelina Vitaliani, Tina Agnoletti, Vincenzo De Crescenzo, Anna Ripamonti.

L'AVVENIRE IN AGGUATO
1916
Regia: Giulio Antamoro - *Soggetto*: Da un racconto originale di Roberto Bracco - *Sceneggiatura*: Giulio Antamoro - *Fotografia*: Giovanni Vitrotti - *Commento musicale*: La canzone del presagio composta da Enrico Toselli - *Produzione*: Lombardo-Teatro.
INTERPRETI E PERSONAGGI
Vittorina Lepanto (*Fiorella*), Lamberto Picasso (*Mario Dolfini*).

PER LA PATRIA
1916
Regia: Ugo Falena - *Produzione*: Film d'arte italiana, Roma - *Distribuzione*: Pathé.
INTERPRETI
Ermete Novelli, Laura Zanon Paladini, Gioacchino Grassi, Elisa Grassi, Lola Visconti Brignone, Italia Benini Sambo, Ferruccio Benini.

8. Maria Adriana Prolo, *Storia del cinema muto italiano*, Poligono, Milano, 1951, p. 82.

9. «L'episodio in sé», avverte Mario Monicelli (*Il cinema e la grande guerra*, op.cit., p. 22), «non avrebbe gran valore, oggi, se non ci permettesse di ricordare che cosa si nascondeva sotto questa polemica. Si è detto e scritto infatti che, all'inizio della guerra, molti cattolici si erano schierati a fianco dei neutralisti per riaffermare il loro isolamento e la protesta contro le accuse di disfattismo mosse dagli interventisti al Clero e al Papa che aveva definito la guerra "inutile strage". Sicché Padre Semeria, firmando il soggetto e la sceneggiatura di un film patriottico e polemico (come sembra fosse *Il mio diario di guerra*), aveva da una parte sollevato le ire di certi ambienti cattolici oltranzisti e, dall'altra, di certi ambienti laici che intravedevano nella polemica e nel realismo del film un tentativo subdolo di sabotaggio del morale del fronte interno.

IL SOPRAVVISSUTO
1916
Soggetto: Giannino Antona-Traversi - *Regia*: Augusto Genina.
INTERPRETE
Fernanda Negri-Pouget.

CRETINETTI E GLI AEROMOBILI NEMICI
1916
Regia: Andrée Deed - *Produzione*: Itala Film, Torino - 300 metri.
INTERPRETI
Andrée Deed, Léonie Laporte, Felice Minotti, Domenico Gambino

LA GUERRA E IL SOGNO DI MOMI
1917
Soggetto: Giovanni Pastrone - *Regia, fotografia e effetti fotografici speciali*: Segundo de Chomòn - *Produzione*: Itala Film, Torino - 850 metri.
INTERPRETI
Guido Petrungaro, Alberto Nepoti, Valentina Frascaroli, Enrico Gemelli.

MACISTE ALPINO
1916
Regia: Luigi Maggi, Romano Luigi Borgnetto, Giovanni Pastrone - *Fotografia*: Giovanni Tomatis, Carlo Franzoni, Augusto Battagliotti - *Effetti speciali*: Segundo de Chomòn - *Produzione*: Itala Film, Torino - 2084 metri.
INTERPRETI
Bartolomeo Pagano, Fido Schirru, Valentina Frascaroli, Enrico Gemelli, Marussia Allevi, Felice Minotti, Evangelina Vitaliani.

riprodurre scene dal vero al campo con il Re soldato e il principe Umberto. Per il resto, la vicenda che si innesta su questa cornice documentaria è tutta un piagnisteo sentimental-amoroso dove i nobili afflati patriottici sono il mezzo più che il fine.
Considerazioni analoghe valgono per *Il sopravvissuto* diretto da Augusto Genina, alla sua prima prova di regia. La storia, interpretata da Fernanda Negri Pouget nel ruolo di una madre paralitica e scritta da Giannino Antona-Traversi, già autore di commedie e brillante ufficiale di cavalleria, è quella di un reduce che, tornato mutilato dalla prima linea, è costretto a fare i conti con la dura realtà di una famiglia allo sbando. Il tema è, comunque, coraggioso e, sia pure con grande approssimazione, anticipa analoghi concetti che faranno da ossatura portante, ad esempio, ad un capolavoro come *Westfront 1918* di Pabst e a quel gioiellino di episodio che è *Purificazione*, nel film *Cento anni d'amore* diretto da Lionello De Felice nel 1954. La guerra come tragedia militare e civile: questa è la larvata intuizione dell'opera di Genina che ottiene però solo tiepidi consensi sia di pubblico che di critica.
A fare da contrappeso equilibratore all'enfasi melodrammatica delle opere sopracitate, il cinema italiano del 1916 si ingegna anche nella realizzazione di film che, pur avendo anch'essi diritto ad una ipotetica collocazione in un museo del cattivo gusto, meritano una qualche considerazione di elogio e, in ogni caso, necessitano di una sistemazione in un'apposita sala.
Qui, l'osservazione si focalizza su tre titoli: *La guerra e il sogno di Momi, Cretinetti e gli aeromobili nemici* e, soprattutto, *Maciste alpino*. Tutte prodotte dalla Itala Film, le tre pellicole portano la firma, ora per il soggetto e la sceneggiatura, ora per la lungimiranza del produttore, ora per la co-regia, di un maestro del cinema muto: Giovanni Pastrone, già autore — tra l'altro — di *La caduta di Troia, Cabiria, Il fuoco*. Ma, in particolare, *La guerra e il sogno di Momi* e *Maciste alpino* hanno il marchio inconfondibile di uno degli inventori del cinema di animazione e di un grande operatore: Segundo de Chomòn.
Appartengono a Chomòn la fotografia e gli effetti speciali di *Cabiria* e proprio Pastrone, riferendosi al suo capolavoro, ricorda l'amico in questi termini: «Di origine spagnola, era stato il primo, a Barcellona, a mettere a punto un sistema meccanico per la colorazione dei film, che fino ad allora si faceva a mano. Pathé lo chiamò a Parigi, per dirigere e riorganizzare i suoi laboratori di colorazione, poi gli affidò, a Barcellona, la direzione della Hispano Film. Ma Chomòn fu soprattutto uno straordinario operatore, il primo inventore di "trucchi" della sua epoca. Come regista, egli dava troppa importanza all'esattezza tecnica, e spesso impiegava parecchi mesi per dirigere un breve film. Lo assunsi in qualità di regista, ma lo impiegai soprattutto — entro i limiti concessimi dalla sua fierezza — come operatore e come creatore di quelli che oggi vanno sotto il nome di "effetti fotografici". Avevo compreso che bisognava applicare ciò che Méliès aveva chiamato "truquage" alla tecnica dei film sia drammatici che comici. E

ciò che per Méliès era stato soltanto un trucco, volevo che divenisse un procedimento drammatico, un mezzo espressivo».[10]

È proprio con questi intenti che Segundo de Chomòn imposta la regia e gli effetti fotografici di *La guerra e il sogno di Momi*; un mediometraggio di eccezionale qualità tecnica dove gli orrori della guerra vengono evocati «mediante una lettera del padre dal fronte e vissuti poi in sogno sotto forma di scontro tra soldatini di piombo che vengono — forse per la prima volta — animati con notevole bravura».[11] In *La guerra e il sogno di Momi*, insomma, realtà e fantasia interagiscono e fanno da contrappunto ad una vicenda drammatica dai toni ancora vagamente propagandistici.

Analoghe considerazioni sul livello approssimativo della ricostruzione realistica di una guerra da fumetto, più surreale che veridicamente attendibile, si applicano alla visione di quella breve comica che tanta fortuna ha portato al suo interprete, Andrée Deed, ideatore di uno tra i personaggi più esilaranti e trasgressivi del muto: Cretinetti. Nell'applicare lo schema della pochade alla rappresentazione di un tema di scottante attualità, come quello delle norme di protezione della popolazione civile in caso di attacco aereo nemico, Deed costruisce una commedia degli equivoci alla Feydeau, nella quale il nucleo centrale della storia è costituito dai continui tentativi del protagonista, teso a raggiungere e ad unirsi con la moglie il giorno stesso del suo matrimonio. Ancora una volta la guerra è un pretesto spettacolare, una sorta di lontana meteorite di cui si conoscono le conseguenze catastrofiche, ma del quale si rappresentano soltanto stereotipi romanzati. Ciò nonostante, *Cretinetti e gli aeromobili nemici*, per caratteristiche di stile e di ritmo, per il «crescendo» drammaturgico della narrazione, per i risultati di non comune fascino visivo, è da considerarsi, come sostiene Brunetta, «uno dei prodotti comici più complessi e maturi».[12]

Quanto a *Maciste alpino*, va innanzitutto sottolineato lo straordinario successo popolare di un film che, a suo tempo, ha suscitato una vera e propria ondata di entusiasmo patriottico. Il gigante buono di *Cabiria* nasconde qui il dorso nudo e i muscoli fatticci alla Tarzan sotto la divisa grigio-verde degli alpini del Carso, e il mitico eroe dannunziano si ripresenta al pubblico nei panni di un energico difensore della Patria, in tutta la sua generosa prestanza fisica e nelle manifestazioni di un indomito coraggio. Così, Maciste, tra l'incondizionato plauso delle platee, fa giustizia del nemico a suon di pugni e calci e risolleva gli animi degli scettici imponendo l'ottimismo con le manifestazioni esteriori di una scanzonata virilità. A onor di cronaca, va detto che *Maciste alpino*, donato in decine di copie dalla Itala al Comando Supremo per essere proiettato nelle retrovie, è stato — malgrado le vicissitudini censorie alle quali accenneremo — il portabandiera della nostra cinematografia al fronte e (a detta degli storici) ha svolto una funzione di eccellente deterrente psicologico persino nel clima di depressione seguito alla ritirata di Caporetto.

Questo film divertente e autoironico, per quanto oggi appaia concepito come una pellicola precipuamente destinata ad un pubblico in-

10. Cit. in Georges Sadoul, *A colloquio con Giovanni Pastrone*, Centrofilm, n. 1, Torino, 1960, p. 9.

11. Gian Piero Brunetta, *Storia del cinema italiano 1895-1945*, Editori Riuniti, Roma, 1979, p. 190.

12. Gian Piero Brunetta, *Storia del cinema italiano 1895-1945*, op. cit., p. 190.

fantile, ha avuto (e la cosa sembra avere dell'incredibile) un iter censorio alquanto travagliato, fino ad essere, dopo molte amputazioni, addirittura ritirato dal circuito e proibito all'esportazione, con la motivazione che avrebbe diminuito l'interesse dei documentari girati al fronte. Per una sorta di conflittualità concorrenziale, dunque, *Maciste alpino*, all'inizio del 1918, viene ritirato dal mercato. Concepito come una «commedia storica» dalla vis comica di sicuro effetto, nella quale il protagonista si propone come trascinatore delle masse verso ideali-guida di eroismo e di abnegazione, il film procede lungo un crinale narrativo e visivo dove i giochi di parole e l'ironia delle didascalie interagiscono con immagini di derivazione manifestamente circense. Maciste è un Augusto che ha sempre la meglio nei confronti del Clown Bianco, identificato in un segaligno nemico tutto tic e difetti. Come nella pista di un circo, dunque, rimbalzano a raffica sullo schermo le smargiassate del nostro eroe accompagnate da battute come queste: «Voi arrestate me, io arresto l'arrosto»; «Alla vista del suo offensore, Maciste non può trattenersi dal lanciargli un guanto di sfida». Con la variante che il guanto di sfida non è altro che un gigantesco scarpone. Eppure in *Maciste alpino*, accanto alla trasgressione del comico, non mancano sequenze di impressionante realismo, tali da permettere di giudicare il film come un'opera di rilievo rispetto alla norma della produzione italiana contemporanea: si pensi, ad esempio, come ben sottolinea Brunetta, «a tutte le scene di montagna e per tutte alle due eccezionali riprese della scalata contemporanea di decine di alpini, armi e animali, e dell'attraversamento sulla corda sospesa sullo strapiombo delle decine di alpini che camminano nel vuoto».[13] Quanto al giudizio di merito, la nostra concordanza con il critico è totale: «Maciste, con la sua simpatia, con la sua morale che riconduce tutta la questione del conflitto ad un fatto privato tra lui e l'odiato soldato austriaco Fritz, realizza un tipo di spettacolo in linea con le tecniche dell'occultamento: le stragi, i battaglioni mandati al macello inutilmente, gli eroismi altrettanto inutili vengono rimossi a favore di una rappresentazione di una guerra vittoriosa e travolgente, nella quale il problema del nemico austriaco si risolve, in apparenza, senza bisogno di centinaia di migliaia di morti, ma con due semplici pugni ben dati o alcuni potenti calcioni nel sedere».[14]

Potrà sembrare strano, ma, per quanto in pieno conflitto antiaustriaco, sono stati proprio questi atteggiamenti da rodomonte, queste straripanti e clownesche prove di forza ad irritare maggiormente l'ufficio di censura. Tant'è che, in una lettera del 22 novembre 1916, lo stesso Pastrone si lamenta dei rilievi fatti su una delle più celebri sequenze del film, giustificandone lo svolgimento e difendendone in questi termini il merito: «Non vi è nessun quadro in cui Maciste "stacchi il cuoio capelluto"; soltanto che dopo aver preso per i capelli Fritz Pluffer a Maciste sono rimasti i pidocchi nelle mani ed è per questo che Maciste si guarda nelle mani». A niente, naturalmente, valgono le dichiarazioni a difesa e l'Itala è costretta a tagliare. Paradossalmente, quindi, la presa di posizione del censore si muove sul

13. Gian Piero Brunetta, *Storia del cinema italiano 1895-1945*, op. cit., p. 194.
14. Gian Piero Brunetta, *Storia del cinema italiano 1895-1945*, op. cit., p. 194.

doppio binario della salvaguardia della reputazione della causa italiana e del totale rispetto dell'avversario. Imponendo i tagli a *Maciste alpino*, si intende affidare unicamente al film documentario il compito di celebrare i fasti dell'esercito e si intende negare al cinema di finzione, soprattutto se comico, il diritto di porre in ridicolo l'onore del nemico. «Lo scontro fra nazioni», scrive molto opportunamente Paolo Cherchi Usai, «esclude, ad ogni buon conto, l'espressione gratuita della violenza sul campo».[15] Non parliamo poi, sempre tenendo conto del tormentato cammino di *Maciste alpino*, delle motivazioni censorie che intervengono sulla distribuzione all'estero di pellicole italiane. «L'occasione della guerra», nota ancora in proposito Cherchi Usai, «è certo ritenuta un fatto traumatico, e nondimeno contingente sul piano culturale. Si riflette, anche in un periodo assai delicato per le sorti nazionali come la fine del 1916, sull'immagine del Regno nel continente *dopo* il conflitto: e non si vuole che agli occhi degli alleati l'Italia si presenti come una forza aggressiva, lontana dallo spirito pacificatore propugnato da Giolitti dopo la lacerante polemica sull'interventismo».[16] Così, per la salvaguardia di questi delicati giochi di equilibrio politici, la produzione di *Maciste alpino* sarà costretta ad arrampicarsi sugli specchi e ad inventare una scappatoia, secondo la quale, per tutte le copie in circolazione all'Estero, fatta eccezione per i paesi alleati, è previsto che dalle didascalie venga tolta qualsiasi allusione all'Italia o all'Austria, riducendo in tal modo il soggetto ad un anonimo episodio tra popoli ed eserciti non definiti. Agli inizi del 1917, le direttive del Comando Supremo a favore della realizzazione di documentari di propaganda ed i freni inibitori della Censura del Regno imposti alla produzione del film «recitato» fanno sì che il numero delle pellicole «a soggetto di guerra» cali precipitosamente a livello di titoli appena quantificabili sulle dita di una mano. Sia *L'anello di guerra* che *Il canto della Fede*, sia *Roma mater* che *Viva l'Italia* (questi sono i film di maggior spicco) appartengono a quel filone cinematografico che, in linea con le direttive militari e politiche, si situa più sul terreno dell'azione della «grande retrovia» che su quello di una effettiva propaganda in favore del conflitto. «In questo senso», scrive ancora Brunetta, «un film come *Il canto della Fede* si rivela esemplare in quanto getta uno sguardo sulla situazione della grande retrovia, accreditando l'impressione di assoluta solidarietà tra la mente nobiliare, mobilitata a produrre conferenze patriottiche, solerti cuciture di bandiere, o sollecite creazioni d'ospedali, e il braccio eroico dei combattenti. [...] E lungo tutto il film mentre le donne lavorano per i feriti di guerra gli uomini parlano di "alti ideali". La guerra nella sua realtà materiale non esiste più, o è appena evocata per mezzo di brevi flash-back, che fissano l'iconografia più stereotipa dello scontro e del combattimento attorno al personaggio eroico».[17]

Sul piano del film di finzione, alla fine del 1917, mentre il ripiegamento sul Piave è in pieno e drammatico svolgimento, il cinema italiano spara, per così dire, le sue ultime, debolissime cartucce (gli elenchi delle case di produzione segnalano un *Oronzo volontario di*

L'ANELLO DI GUERRA
1917
Regia: Enrico Guazzoni - *Produzione*: Associazione fra Romani.

IL CANTO DELLA FEDE
1917
Regia: Filippo Butera - *Produzione*: Cleo Film.
INTERPRETE
Mary Cleo Tarlarini.

ROMA MATER
1917
Regia: Pierino Soro.

VIVA L'ITALIA
1917
Produzione: Caesar Film
INTERPRETE
Francesca Bertini.

MARIUTE
1918
Regia: E. Bencivenga.
INTERPRETE
Francesca Bertini.

ORONZO VOLONTARIO DI GUERRA
1917

15. Paolo Cherchi Usai, *L'Itala Films di fronte alla censura*, «Immagine — Note di storia del cinema», n. 1, gennaio-marzo 1985, p. 17.
16. Paolo Cherchi Usai, *L'Itala Films di fronte alla censura*, op. cit., p. 18.
17. Gian Piero Brunetta, *Storia del cinema italiano 1895-1945*, op. cit., p. 193.

COME IL SOLDATO ITALIANO SI PREPARA ALLA DIFESA DELLA PATRIA
1915
Produzione: Comerio, Milano.

ITALIA NEL TUO NOME E PER LA TUA GRANDEZZA - GUERRA SULL'ISONZO E NELLA CARNIA
1915
Operatore: Colonnello Enrico Barone.

LE MANOVRE DELL'ARTIGLIERIA ITALIANA
1915
Produzione: Alba Films, Roma.

ROMA LA CITTÀ ETERNA DURANTE IL PRIMO PERIODO DELLA GUERRA
1915
1) I magazzini militari - 2) L'ospedale di S. M. la Regina Madre - 3) La visita dell'on. Bissolati all'Ospizio dei figli dei richiamati - 4) Il Luogotenente S. A. R. Tommaso di Genova.
Operatore: Aldo Molinari - *Produzione*: Apollo Films, Roma.

LA CONSEGNA DELLA BANDIERA DI COMBATTIMENTO ALLA R. NAVE CONTE DI CAVOUR
1915
Produzione: Cines, Roma.

LE TERRE CHE LE VITTORIOSE ARMI NOSTRE RESTITUIRANNO ALLA PATRIA
1915
Produzione: Savoia Films, Torino.

GUERRA SULL'ISONZO E NELLA CARNIA
1915
Operatore: Colonnello Enrico Barone.

ALLA FRONTE
1916
Produzione: Ambrosio, Torino.

18. Cfr. il secondo supplemento al n. 18 di «La tradotta», 7 novembre 1918.
19. Cfr. la copertina di «La Domenica del Corriere, n. 45, 10-17 novembre 1918.

guerra e nient'altro) e anche le rarissime pellicole messe in cantiere nel 1918 non si discostano affatto dai consueti clichés di stanco e stantìo patriottismo contro i quali calzano ancora a pennello le considerazioni che, controcorrente, Pietro Cacace faceva fin dall'ottobre del 1915 sulla rivista «Cine-Fono»: «La guerra vera è diametralmente diversa da quella ideata dall'imbelle fantasia di alcuni maestri di scena, i quali di guerresco non conoscono che le sfilate in parata al campo di Marte. Non è lecito falsificare ciò che è il crisma consacrato del sangue più nobile dei popoli».

Per quanto ancora lontani dalla risoluzione vincitrice del conflitto mondiale, fino dai documentari del 1915 la costruzione della notizia non è dissimile da quello spirito patriottico che anima le tavole di Beltrame su «La Domenica del Corriere», che si qualifica in immagini popolari da cartolina illustrata e che è sostenuto da un frasario tipico quanto magniloquente. Già a guardare i primi documentari di guerra, ci sentiamo partecipi di quel clima di artificiosa solennità che raggiungerà il massimo apice nelle rappresentazioni iconografiche della Vittoria e nelle relative sottolineature letterarie: da «Il fante in ginocchio per la prima volta, perché bacia la terra redenta»[18] a «Il nemico, il barbaro aguzzino è in rotta, e le terre fatte sacre da un anno di martirio tornano alla Patria. Il tricolore dei fratelli che aspettavano si leva fiero a baciare, nel fulgore della Vittoria, le lacere gloriose bandiere dell'Esercito liberatore».[19]

Fin dall'inizio del conflitto, dunque, le sequenze girate al fronte documentano esclusivamente eventi positivi, imprese eroiche e fatti di eccezionale enfasi trionfalistica. Come in base ad uno schema prefissato da una logica propagandistica centralizzata, i materiali visivi di ciascun documentario danno immancabilmente la sensazione di essere sempre in prossimità di una conclusione vittoriosa.

In generale, per tutti i documentari di guerra (e se ne conoscono quasi un centinaio di titoli) realizzati tra il 1915 e il 1918, vale la constatazione della messa in pratica di una regola di sostanziale disinformazione, basata sulla manipolazione delle immagini e delle notizie.

Insomma, nei documentari si perseguono sempre gli obiettivi della rappresentazione epica del sacrificio e di una visione vitalistica e perfettamente funzionante sia della macchina bellica che della macchina umana. L'attualità viene sempre «ricostruita», ma in un modo approssimativo tale da rendere dubbiosi, anziché partecipi gli spettatori più avvertiti e gli organi di stampa più severi e sinceri. A questo proposito, è rimasta celebre la testimonianza di Diego Angeli che, in una corrispondenza inviata da Parigi nel giugno del 1916 a «Il Marzocco» di Firenze, scrive:

«Ho veduto chissà quante volte vecchie manovre d'artiglieria eseguite con cannoni antidiluviani da soldati italiani in uniformi abolite già da dieci anni; ho veduto qualche modesta esercitazione della scuola Tor di Quinto battezzata come "Cavalleria italiana alle grandi manovre"! Ho veduto due o tre compagnie di fantaccini — e anche questi con le antiche uniformi — passare abbastanza disordinatamente sul-

lo schermo ed essere battezzate "Grande rivista della fanteria italiana". E il grande pubblico, il quale non conosce, crede veramente che quello sia l'esercito nostro e continua a farsi di noi un'idea di poca serietà e di scarsissimo valore militare. [...] L'altra sera passavo dinanzi a un cinematografo del *boulevard* dove era annunciata una serie di visioni sull'esercito italiano in guerra, sono entrato dentro e mi sono seduto aspettando di vedere l'immagine vivente della nuova Italia. Ma la mia aspettativa è stata vana. Le poche films che si svolsero sullo schermo non avevano nessun interesse. Non erano nemmeno scene delle retrovie: si trattava appena di qualche servizio ausiliario; che un operatore qualunque aveva preso senza troppo preoccuparsi dell'effetto estetico e dell'impressione morale. Due o tre carrette sgangherate e tirate da coppie di muli rappresentavano pomposamente i servizi di rifornimento delle truppe italiane; quattro tende rattoppate in una valletta alpina e dinanzi alla quale passeggiava svogliatamente e sbadatamente una sentinella che non aveva nulla di marziale, erano battezzate con molta prosopopea: "Accampamento dell'esercito italiano sui picchi del Cadore"; e finalmente un gruppo di territoriali altrettanto ben pasciuti e trasandati nel vestiario, quanto poco marziali nell'aspetto, doveva figurare un reggimento italiano nelle ore di riposo. Da tutto questo insieme sorgeva un senso di malinconia e di miseria. Non era un grande popolo che si batteva in uno dei territori più difficili della guerra attuale; non era una nazione ben organizzata che era entrata in campo dopo nove mesi di ardente preparazione e di esperienze altrui; era un povero staterello balcanico, senza organizzazione seria e senza rifornimenti [...] che esponeva i suoi stracci con quella noncuranza che è una delle peggiori leggende create intorno alla nostra attività nazionale. E sono uscito rattristato da questo spettacolo pochissimo confortante, mentre l'orchestrina attaccava la *Serenata* del maestro Toselli e sulla parete luminosa si annunciava il ventiquattresimo episodio dei *Misteri di Nuova York*».[20]

Insieme a questo vasto filone di prodotti in bilico tra superficialità e realismo, soprattutto grazie alla costituzione di un ufficio di censura straordinaria (che in base alle disposizioni emanate il 1° novembre 1915 era sorto per proibire l'esportazione di quelle pellicole che potessero compromettere la difesa ovvero screditare all'estero il buon nome dell'Italia), coesistono sul mercato interno e internazionale pellicole di propaganda del tutto analoghe a quelle prodotte in Francia, in Inghilterra, in Germania, in base alle quali il pubblico usciva dalla sala cinematografica assolutamente convinto che il suo esercito fosse il primo del mondo.

La campionatura è così ampia da rendere impossibile un'analisi in dettaglio, se non nei casi più rilevanti o specificamente interessanti. Qui, inoltre, per avere una idea complessiva anche della produzione nazionale di cortometraggi in appoggio ai documentari di guerra, è sufficiente riportare per esteso gli argomenti-tipo di un progetto presentato da Gustavo Lombardo al Ministero della Guerra e al Governo: un progetto che, per quanto non realizzato, è indicativo di quanto

LA GUERRA D'ITALIA SULL'ADAMELLO
1916
Operatore: Luca Comerio - *Produzione*: Comerio, Milano - 2237 metri.

LA FLOTTA E GLI ESERCITI ALLEATI A SALONICCO
1916
Produzione: Ufficio Speciale di Reportage cinematografico della Regia Marina.

LA NOSTRA MARINA DA GUERRA OPERA PER LA VITTORIA E LA GLORIA D'ITALIA
1916
Operatori: Luigi Roatto, Gino Rossetti - *Didascalie*: Gabriele D'Annunzio.

FRA I NOSTRI COMBATTENTI PER UNA PIU' GRANDE ITALIA
1916
Operatori: Luigi Roatto, Gino Rossetti.

LA PRESA DI GORIZIA
1916
Produzione: Comerio, Milano.

SCENE DAL VERO DELLA GUERRA ITALIANA SULLE ALPI
1916

I TITANI DELLA MONTAGNA
1916
Operatore: Giovanni Vitrotti.

20. Articolo citato per esteso in Maria Adriana Prolo, *Storia del cinema muto italiano*, op. cit., pp. 85-88; riprodotto parzialmente in Mario Monicelli, *Il cinema e la grande guerra*, op. cit., pp. 17-18.

TRA LE NEVI E I GHIACCI DEL TONALE
1916

COMBATTIMENTO AEREO
1916
Produzione: Ufficio Speciale di Reportage cinematografico della Regia Marina.

INSULTO
1916
Produzione: Ufficio Speciale di Reportage cinematografico della Regia Marina.

LE RETROVIE DEL MARE
1916
Produzione: Ufficio Speciale di Reportage cinematografico della Regia Marina.

IL RE A TRIESTE
1916
Produzione: Ufficio Speciale di Reportage cinematografico della Regia Marina.

DALLA RITIRATA D'ALBANIA ALLE TRINCEE DI MACEDONIA
1917
Operatore: Ferdinando Martini - *Regia*: Giuseppe Genoese Zerbi - *Produzione*: Ufficio Speciale di Reportage cinematografico della Regia Marina.

SBARCO IN TERRE REDENTE
1917
Produzione: Ufficio Speciale di Reportage cinematografico della Regia Marina.

SUPREMO GRIDO
1917
Produzione: Ufficio Speciale di Reportage cinematografico della Regia Marina.

le singole case di produzione si appresteranno a realizzare concretamente. Questi, dunque, sono i punti principali del piano di lavoro ideato da Lombardo:

1. Titolo ad hoc: es. *I difensori dell'Italia*. Quadro: S. M. il re d'Italia fra i soldati d'Italia.

2. *La reggia insegna*: Il Quirinale. Esterno. Ala del Quirinale adibita ad ospedale. Interno: dettaglio ospedale. Esterno: ala del Palazzo reale adibita come ricovero dei bimbi profughi, privi di famiglia. Interno: ricovero.

3. *I nostri reggitori*. Quadro: gruppo e dettaglio dei Ministri. Riproduzione di qualche riunione in cui i Ministri abbiano espresso le loro idee politiche ed economiche nei riguardi del momento attuale. Dettaglio: della persona e riproduzione delle frasi salienti del discorso.

4. *L'ordine e la disciplina regnano in Italia*: visione della vita cittadina nelle principali città d'Italia. Ripresa di vie nelle quali si vede svolgere calma e normale la vita cittadina. Visione di esterni di edifici, opifici e masse lavoratrici recantesi al lavoro. Visione di continuazione ed inizio di lavori d'interesse pubblico.

5. *Tutti i partiti hanno adottato un'unica bandiera*: Quadro di vari comizi in varie città d'Italia indetti a scopo patriottico e di propaganda e dettaglio di oratori con proiezioni di frasi salienti pronunciate da essi.

6. *Tutti, da coloro che peccarono e si redimono lavorando per la Patria alle donne e ai fanciulli, concorrono con tutte le loro forze alla salvezza della Patria*. Quadro: lavoro dei reclusi, lavoro delle donne, lavoro dei fanciulli.

7. *Coloro che hanno dato generosamente il loro contributo alla Patria continuano a darlo con l'esempio e la parola*: Visione di mutilati che lavorano, che si recano al fronte ad incitare i combattenti.

8. *Ciò che serve sia dato con entusiasmo*: Visione di cittadini che offrono coperte di lana e qualsiasi altra cosa possa servire ai bisogni dell'esercito e della Patria.

9. *Cosa debbono dire le madri ai figli che combattono*: Visione di donna circondata da altri figli che scrive: "Combatti per i tuoi fratelli più piccoli, per tua madre, per la tua casa se non vuoi i tuoi fratelli randagi, tua madre sofferente, la tua casa distrutta. Noi fidiamo in te".[21]

Ritornando al documentario di guerra in senso stretto, va ricordato che, almeno per buona parte del 1915, nessun film riporta scene girate in prima linea e, comunque, in zona di operazioni militari. E questo per il motivo che il Comando Supremo non ritenne opportuno rilasciare a nessuno il permesso di ripresa in trincea e nei luoghi strategici. Ragioni di forza maggiore, dunque, giustificano l'inserimento, in tutti i cortometraggi del periodo, di artificiose ricostruzioni

21. Cit. in Gian Piero Brunetta, *La guerra lontana*, op. cit., pp. 49-52.

belliche e la presenza di una documentazione paesaggistica spesso assai distante dai luoghi interessati.
Per quanto possa sembrare strano, è paradossalmente merito di uno scandalo il fatto che, a partire dal marzo del 1916, vengano concesse le autorizzazioni a girare in zona di guerra e, quindi, siano fissate su pellicola (sia pure con alcune limitazioni) le immagini del conflitto.
I fatti che la storia ci ha consegnato sotto il nome di «Scandalo Barone» esplodono, dunque, sul finire del 1915, anche se la causa scatenante è data praticamente dall'entrata in guerra dell'Italia. Per espressa volontà del ministro Salandra, il colonnello Enrico Barone, direttore della «Preparazione» e consulente militare di «Il Giornale d'Italia», era riuscito ad ottenere dal Comando Supremo non solo l'autorizzazione, ma anche il monopolio delle riprese in zona di guerra, allo scopo di produrre mediometraggi da proiettarsi soltanto a commento delle sue conferenze patriottiche. La prima (e l'ultima) pellicola ritratta dal fronte ad opera del colonnello Barone si intitola *Italia nel tuo nome e per la tua grandezza — Guerra sull'Isonzo e nella Carnia*.
Forte del sostegno di scene cinematografiche "assolutamente vere", il colonnello Barone tiene, con enorme successo, alcune conferenze pubbliche, non senza prima avere ottenuto l'altissimo plauso da parte della Regina e delle più alte cariche del Regno. Tra l'altro, stando a quanto riferiscono le cronache (della pellicola, infatti, si è persa ogni traccia), il film doveva avere anche non pochi meriti artistici ed essere particolarmente esaustivo, come testimoniato sia pure nella schematica suddivisione delle parti pubblicata, sul «Giornale d'Italia» (30 dicembre 1915):

«- PARTE PRIMA. *Una occhiata panoramica al teatro della guerra ed alle posizioni nemiche*: Sul mare: Grado — Il Carso — Innanzi a Gorizia nella zona aspramente contesa del Podgora e del Sabotino — Plava — La conca di Plezzo — Il Monte Nero — L'Isonzo — La Carnia — Lo sbocco in pianura della Vallata del Tagliamento: le alte valli - L'impervia regione del Freikofel.

- PARTE SECONDA. *I combattimenti sul medio e sul basso Isonzo*: Una conversazione al fronte: S.A.R. il conte di Torino e S.E. il generale Cadorna. *Ad Aquileia-Grado*: Aquileia — Artiglieria da sbarco — Ospedale da campo. *A Cervignano Monfalcone*: Il confine — Cervignano — Incendi prodotti da granate austriache — Colonne di carreggio —. *A Palmanova-Gradisca*: Palmanova — Accampamenti di artiglieria — Costruzioni di baracche invernali — Il treno complementare — Bersaglieri ciclisti —. *A Cormons Gorizia*: Il confine — Fanteria in marcia — Una difficile manovra del Draken — Una linea difensiva in costruzione — Trincee e reticolati — Un glorioso reggimento — Aviatori — Batteria antiaerea — Cormons — Incidenti quotidiani a Cormons — Marinai a cavallo — Artiglieria di grosso calibro — Lotta di artiglierie — Un pezzo smontato — Lo spirito dei nostri artiglieri dopo il fuoco.

- PARTE TERZA. *Combattimenti nella Carnia e sull'alto Isonzo*: Dietro il fronte della Carnia — Nella regione di Freikofel: il cannone e l'eliografo — Nella zona di Cividale, Caporetto, Gorizia — Il confine — Caporetto — Tornova — Ponti e passaggi sull'Isonzo alcuni dei quali distrutti dagli Austriaci nella loro ritirata e ricostruiti dai nostri — Un paese in parte distrutto (San Lorenzo) — Un generale ed il suo stato maggiore — Un treno ferroviario della Croce Rossa — Una batteria di grosso calibro trainata — *Sotto Podgora*: Reggimenti di fanteria accampati — Nelle trincee — Artiglieria in azione».[22]

L'indiscusso successo di pubblico e di critica riportato dal film, gli applausi scroscianti ricevuti dal colonnello Barone al termine delle conferenze non facevano certo prevedere gli attacchi e le aspre accuse che, di lì a poco, dovevano portare il colonnello Barone e il ministro Salandra sul banco degli imputati, creando così un caso di portata nazionale.

«I giornali di sinistra», scrive Maria Adriana Prolo, «accusarono d'un tratto il Colonnello di speculare sul suo monopolio delle cinematografie di guerra, anzi qualcuno arrivò ad insinuare che egli andava in zona di guerra ad esporre non la pelle ma la... pellicola, e gli attacchi non cessarono neppure quando il col. Barone dichiarò pubblicamente che le ventimila lire di utili netti della sua attività erano già state versate alla Croce Rossa Italiana».[23]

Nonostante l'autodifesa, la virulenza della polemica è tale da farsi inarrestabile come un torrente in piena, le cui acque travolgono prima di tutto il suo protagonista, fino a raggiungere il Comando Supremo dell'Esercito e perfino il Parlamento. Facendo i conti nelle tasche del colonnello Barone, lo si accusa di speculazione cinematografica sulla vita altrui e di essersi indebitamente assicurato contratti di opzione in tutti i Paesi del mondo per oltre un milione di lire, garantendosi tra l'altro il diritto a metà degli introiti in ogni cinematografo nel quale fossero proiettati i *suoi* film. Quanto al Comando Supremo, si chiede di recedere dalla esclusiva della concessione, al fine di non penalizzare ulteriormente più oneste e serie case di produzione. Il risultato è pressoché immediato: a partire dal I marzo 1916, saranno ammesse al fronte tutte quelle ditte cinematografiche, di riconosciuta serietà ed esperienza, che ne facciano domanda. Così, nel giro di qualche mese, vedono la luce decine e decine di «primi grandi film dal vero della guerra italo-austriaca», «di primi capitoli della storia dell'eroismo italiano», come immancabilmente per ciascun documentario titolavano le locandine pubblicitarie. Tra questi corto-, medio- e lungometraggi, tanto per citarne alcuni, ricordiamo *Al fronte*, *Come il soldato italiano si prepara alla difesa della Patria*, *La guerra d'Italia sull'Adamello*, *La presa di Gorizia*, *Fra i nostri combattenti per una più grande Italia*, *La nostra marina da guerra opera per la vittoria e la gloria d'Italia*. Nell'arco di quasi tre anni saranno impressi al fronte, da parte di case di produzione private e ad opera degli Uffici Speciali di Reportage cinematografico delle varie armi, centinaia di migliaia di metri di pellicola. Di questi, non

22. Cit. in Nino Genovese, *La strana guerra del colonnello Barone*, «Immagine - Note di storia del cinema», n. 2, aprile-giugno 1985, pp. 19-20.

23. Maria Adriana Prolo, *Storia del cinema muto italiano*, op. cit., p. 83.

è rimasta che una piccola parte e quasi mai si può parlare di grande efficacia rappresentativa e di grandissima vitalità drammatica delle riprese. Forse, in qualche archivio privato o nei meandri di un qualche stipo statale si conserverà ancora l'incunabolo da riscoprire e rivalutare. Per quanto ci concerne e per quel poco che abbiamo potuto visionare, non sentiamo certo il bisogno di arrampicarci sugli specchi di troppo sottili distinguo critici e confessiamo esplicitamente di sentirci negli stessi panni di quello spettatore contemporaneo che commentava la visione di uno dei tanti film in questi termini: «Nella cosiddetta *Presa di Gorizia* il fuoco si limita ad una nube rossa alquanto fuggevole in mezzo alla quale si distingue a malapena un uomo che lancia qualche cosa d'indefinibile. Ad un certo punto la leggenda dello schermo annunziò la bombarda in azione, il prodigioso strumento cioè che nella distruzione del più formidabile campo trincerato d'Europa ha fatto davvero "merveille"; ma per quanto aguzziate la vista, non vi riesce di scorgere un bel nulla. E le manifestazioni di letizia delle popolazioni redente si riducono alla presenza così frequente da riuscir fastidiosa di due — diciamo due — non più giovanissime pulzelle cui, sebbene fornite di doni di bellezza tutt'altro che apollinea, la didascalia attribuisce la funzione di rappresentare le belle fanciulle goriziane».[24]

Hollywood: Dalla pace al conflitto

Nei mesi immediatamente precedenti il conflitto mondiale, le cinematografie nazionali di tutta Europa vengono mobilitate, come il più efficace mezzo di persuasione politica e militare, a sostegno ed esaltazione degli ideali di amor patrio, delle eroiche glorie e delle sacrosante cause di belligeranza di ciascun popolo. Fatta eccezione per l'Italia e per gli Stati Uniti, momentaneamente ai margini dell'intervento, in Germania si alimenta la fiamma combattentistica e si eccitano le passioni marziali con film inneggianti alla guerra, in quanto evento benefico ed esaltante prova di ardire e virilità. Si producono, così, pellicole come *Deutsche Frauen, Deutsche Treue* (*Donne tedesche, fede tedesca*), *Das Vaterland ruft* (*La patria chiama*), *Auf dem Felde der Ehre* (*Sul campo dell'onore*). In Francia, nel frattempo, non si sta certo a guardare e si risponde alle minacce tedesche e al richiamo alle armi, in nome dell'onore e delle libertà calpestate, con titoli quali *Mort au champ de l'honneur* (*Morte sul campo dell'onore*) o *Les frontières du coeur* (*Le frontiere del cuore*). In Inghilterra, infine, si richiama al dovere la popolazione britannica con opere come *In the Clutches of the Hun* (*Negli artigli dell'Unno*) e *England Expects* (*L'Inghilterra attende*).
In tutti i casi, i messaggi propagandistici e le spinte emotive comunicati da questi film sono sempre gli stessi: il nemico è un mostro da abbattere grazie ad un vigile ed eroico spirito combattentistico. La maggior parte di questi racconti cinematografici, rudimentali nella forma ed approssimativi quanto parziali nei contenuti, trova spazio

24. Giuseppe Meoni, *Guerra e cinematografo*, «Il Messaggero», 9 settembre 1916.

non solo sugli schermi interni, ma tende anche ad influenzare gli spettatori dei Paesi neutrali, grazie ad una massiccia diffusione all'estero. In proposito, vale la pena di ricordare che i ricettivi e neutrali Stati Uniti hanno ospitato e diffuso i film di propaganda tedesca fino all'aprile del 1917.

«Nel 1914, allo scoppio delle ostilità, l'industria cinematografica americana», scrive Lewis Jacobs in *L'avventurosa storia del cinema americano*, «era scarsamente attrezzata per volgere la propria attività alla guerra. Tuttavia bastarono due mesi perché venissero presentati al pubblico centinaia e centinaia di film di argomento politico e militare; in un primo momento si proiettarono vecchi documentari di manovre e riviste militari; panorami di Berlino, Parigi e Pietroburgo; fotografie del Kaiser, di re Alberto, di Francesco Giuseppe, di Woodrow Wilson, di Theodore Roosvelt, di Taft, di Poincaré e di Nicola di Russia. Lo schermo non faceva eccezioni per nessuna delle nazioni partecipanti al conflitto, le quali venivano indistintamente applaudite dal pubblico, fedele alla politica di neutralità del governo. Anche i tedeschi godevano dello stesso trattamento. Gli Stati Uniti, anzi, giunsero al punto di importare film tedeschi di guerra, come *The Cruise of the M*, *The Log of U-35*, *Behind the German Lines*. *The German Side of the War*, in particolare, richiamò migliaia di spettatori. Tutti questi film comparvero nelle sale americane fino al 1916. I titoli dei documentari, sotto altri riguardi molto obiettivi, rivelavano tuttavia la crescente tendenza a parteggiare per l'Inghilterra e gli altri Alleati: *The Battling British*, *The Kaiser Challenges*, *The Great War in Europe*, *Germania*, *England's Menace*. L'atteggiamento generale del pubblico verso il conflitto europeo si riassumeva nel titolo del film *War is Hell* (*La guerra è un inferno*)».[25]

Per quanto concerne la produzione interna, comunque, i film di guerra statunitensi, almeno nella prima fase della neutralità e del pacifismo, sono perfettamente in linea con l'appello del presidente Wilson all'"imparzialità della nazione sia nel pensiero che nell'azione" e con gli umori della maggior parte dell'opinione pubblica americana, improntati ad una sostanziale equidistanza e ad una convinta politica di non belligeranza.

Il capostipite di questa produzione pacifista, pur nelle manifestazioni di un generico sentimentalismo e di un ingenuo didascalismo, è Neutrality (*Neutralità*). Questo era il tema: due immigrati, un francese e un tedesco, restano amici malgrado il conflitto tra i rispettivi paesi di origine. La morale era lampante e invitava tutti gli spettatori ad identificarsi con la politica neutrale del paese di adozione ed a mitigare i contrasti che si venivano manifestando tra le varie comunità nazionali presenti negli Stati Uniti. *Neutrality* non mancava neppure di quella tendenza alla rivalsa culturale e politica nei confronti dell'Europa che da sempre contraddistingue lo strapotere del cinema americano. «Gli europei erano sempre stati inclini a guardare con disprezzo gli americani, e ora i "barbari" americani impartivano ai "civili" europei una lezione di umanità non senza una certa qual torva soddisfazione».[26]

25. Lewis Jacobs, *L'avventurosa storia del cinema americano*, Einaudi, Torino, 1952, p. 273.
War is Hell è, in realtà, il film francese *Maudite soit la guerre* (*Maledetta sia la guerra*), diretto da Alfred Machin nel 1913. Si tratta di un lungometraggio spettacolare caratterizzato da sequenze mozzafiato e sensazionali per l'epoca: tra queste, le immagini di una battaglia aerea e quelle dell'incendio di un mulino. Ma, come scrive Georges Sadoul nel saggio *L'ideale dei popoli senza frontiera* (Cfr.: *La storia del cinema*, Vol. II, Vallardi, Milano, 1966, pp. 33-34), *Maudite soit la guerre* «non era un'opera impegnata in una vera e propria campagna antibellica. Solo l'abilità del regista riusciva a dare un significato alle scene più spettacolari e a prospettare gli orrori di una guerra»
26. Tom Perlmutter, *I film di guerra*, Fabbri, Milano, 1975, p. 4.

Tre sono, comunque, i grandi film che hanno agito in profondità sul pubblico americano diffondendo un convincente messaggio contro la guerra: *Civilization* di Thomas Harper Ince, *War Brides* (*Spose di guerra*) di Herbert Brenon e *Intolerance* di David Wark Griffith. Realizzati nel 1916, ma usciti in mesi diversi e significativi circa la posizione dell'ago della bilancia contro o a favore dell'intervento americano, i primi due si guadagnano un successo incondizionato, mentre l'opera di Griffith, che tiene il cartellone soltanto per ventidue settimane, si risolve in un fiasco clamoroso e in un grave infortunio produttivo. *Civilization* (*Civiltà*) è innanzitutto uno spettacolare kolossal bellico sostenuto da un impegno finanziario senza precedenti. Nei dieci rulli di pellicola, in realtà trovano posto tutti gli aspetti della guerra, con i suoi orrori, i suoi momenti di gloria e di esaltazione, anche se, negli intimi ritratti di vita familiare mescolati alla rovina e al dolore che la guerra lascia dietro di sé, è ben manifestato quello stesso desiderio di pace che Wilson andava predicando agli americani. Anche sul piano della veridicità e del realismo, *Civilization* è un'opera eccezionale: nella messinscena di alcune battaglie navali, infatti, Ince chiede la collaborazione della marina e due corazzate, due cacciatorpediniere e un incrociatore vengono realmente distrutte; per gli scontri sulla terraferma vengono impiegati migliaia di uomini e cavalli; le città sono veramente bombardate e incendiate. Insomma, i fasti di Hollywood sono al culmine della megalomania. Da questo punto di vista, *Civilization* è una pietra miliare nella storia dell'industria cinematografica statunitense: un anno di lavorazione, quarantamila persone impegnate in un'opera di proporzioni titaniche. Di questo film è rimasta una versione ampiamente amputata della durata di poco più di un'ora (alla velocità di 24 fotogrammi al secondo), rispetto all'originaria durata di oltre due ore e mezza (alla velocità del muto di 18 fotogrammi al secondo). Per questo motivo, al fine di avere un'idea precisa del suo effettivo svolgimento, pare più giusto, dopo aver detto che l'azione si svolge nell'immaginario regno europeo di Wredpryd, riferire integralmente la trama, così come riportava la cronaca del tempo. «Lo spettacolo», scrive, dunque, Jolo su «Variety» del 9 giugno 1916, «inizia con una pantomima, con accompagnamento scenico e musicale, dove si mostra una nazione in pace. Le brame di conquista del suo re la faranno precipitare in un terribile conflitto. Il sovrano ripone tutte le sue speranze sul conte Ferdinando, inventore di un sottomarino capace di distruggere la flotta avversaria e di assicurare in tal modo una rapida vittoria. Il conte è innamorato di Katheryn, una "donna del popolo". Quest'ultima appartiene a una società clandestina contraria alle guerre: porta il conte a una riunione della setta e l'uomo è convertito alla nuova causa. Quando il conte una volta in mare riceve l'ordine telegrafico di affondare un vascello nemico carico di innocenti civili egli si rifiuta di eseguire l'ordine. L'equipaggio gli è addosso, ma il conte ha appena il tempo di aprire una valvola e di provocare così l'affondamento del proprio natante. L'uomo annega con tutti i suoi uomini: un sacrificio per la salvezza dell'umanità.

CIVILIZATION (CIVILTÀ)
1916

Regia: Thomas Harper Ince, Raymond B. West, Reginald Barker - *Soggetto e sceneggiatura*: Charles Gardner Sullivan - *Fotografia*: Joseph Augus,Clyde de Vinna, Irvin Willat, O. M. Gove, Dal Clawson, Charles Kaufman, J. D. Jennings - *Montaggio*: Irvin Willat - *Musica*: Victor Schertzinger - *Produzione*: Thomas H. Ince per la Kay Bee/Triangle - *Origine*: USA - *Durata originaria*: 155' - *Durata attuale*: 88'.

INTERPRETI E PERSONAGGI

Herschel Mayall (*il re di Wredpryd*), Lola May (*la regina Eugenia*), Howard Hickman (*il conte Ferdinando*), Enid Markey (*Katheryn Haldemann*), George Fischer (*Cristo*), J. Frank Burke (*Luther Rolfe*), Charles K. French (*il Primo Ministro*), J. Barney Sherry (*il fabbro ferraio*), Jerome Storm (*suo figlio*), Ethel Ullman (*sua figlia*), Kate Bruce (*la madre*)

INTOLERANCE (INTOLLERANZA)
1916

Soggetto, sceneggiatura e regia: David Wark Griffith - *Fotografia*: George William 'Billy' Bitzer e Karl Brown - *Scenografia*: R. Ellis Wales - *Montaggio*: David Wark Griffith, James E. Smith, Erich von Stroheim, W. S. Van Dyke, Edward Dillon, Tod Browning - *Musica*: arrangiata da Joseph Carl Breil e David Wark Griffith - *Produzione*: Wark Producing Corporation - *Origine*: USA - *Durata*: 210'.

INTERPRETI E PERSONAGGI

«The Woman Who Rock the Cradle»: Lillian Gish.

«The Fall of Babilonia": ¯Constance Talmadge (*la Fanciulla dei monti*), Elmer Clifton (*il rapsodo*), Alfred Paget (*Baldassarre*), Seena Owen (*la Principessa Adorata*), Tully Marshall (*il Gran Sacerdote*), Douglas Fairbanks, Jewel Carmem, Mildred Harris, Carol Dempster, Pauline Starke, Owen Moore, Donald Crisp.

«The Passion of Christ»: Howard Gaye (*Gesù*), George Walsh (*lo sposo*), Bessie Love (*la sposa*), Olga Grey (*la Maddalena*), Erich von Stroheim.

«The San Bartholomew Night»: Margery Wilson (*Occhi Neri*), Eugene Pallette (*Prosper* Latour), Josephine Cowell (*Caterina de' Medici*), Frank Bennett (*Carlo IX*), Spottiswoode Aitken (*un ugonotto*), Joseph Hemmaberry.

«The Mother and the Law": Mae Marsh (*la Diletta Numero Uno*), Robert Harron (*il ragazzo*), Sam de Grosse (*l'industriale*), Miriam Cooper, Walter Long, Marguerite Marsh, Lloyd Ingraham, Tod Browning, Edward Dillon, Monte Blue.

Il suo corpo, restituito alla superficie, viene raccolto e affidato dal monarca a un gruppo di scienziati incaricati di riportarlo in vita affinché possa divulgare il segreto del sottomarino portatore di morte. Ma del conte non rimane che il corpo. La sua anima, ora in Cristo, decide di far ritorno sulla terra per diffondere l'Amore anziché l'Odio. La reincarnazione del conte si rifiuta di dire alcunché sul sottomarino. Il re lo fa mettere ai ferri e lo condanna a morte. Quando il sovrano entra nella sua cella, trova un corpo inanimato. Dalle sue membra scaturisce la figura di Cristo, che gli mostra in una tremenda visione tutti gli orrori della guerra.

Il re dichiara la fine del conflitto e inizia subito la sua opera di ricostruzione e di pace per la sua terra devastata dalla violenza».[27]

Fin dalla sua prima comparsa sullo schermo, fu chiaro a tutti che, nonostante il programma di sala del film lo annunciasse come un'allegoria, *Civilization* lanciava il dito accusatore contro la Germania. Il regno fantastico di Wredpryd è in effetti la Germania, così come l'Hinkel di *Il grande dittatore* di Chaplin sarà Hitler. Su questo non ci possono essere equivoci così come è indiscutibile che la figura del re cattivo è modellata sulla persona del Kaiser Guglielmo II e che il conte, i soldati e tutti i personaggi sono evidentemente tedeschi, sia nel modo di atteggiarsi che nelle movenze, sia nelle acconciature che nelle divise. Di questo fatto, bene approfittò la cinematografia francese e quella inglese quando, importando la pellicola, con qualche ritocco al montaggio, nuove didascalie e mettendo da parte Cristo che dà consigli agli avversari, si trasformò il film in un'opera spiccatamente antitedesca. In Francia si innestarono nel film addirittura sequenze che ritraevano la figura del maresciallo Joffre che assisteva ad una parata militare e, con un uso funzionale di didascalie, si trasformò la pellicola in un'efficace arma di propaganda. Non altrettanto si fece in Italia dove *Civilization* venne accolto in maniera assai tiepida e messo subito fuori circuito.

Non di uomini, ma di donne pacifiste in rivolta contro un governante bellicoso parla *War Brides*, del quale ci limitiamo a riportare la trama così come è succintamente accennata da Lewis Jacobs: «Joan (Alla Nazimova), donna giovane e vigorosa, per alleviare le sofferenze dei suoi compagni di lavoro "sfruttati e oppressi", organizza uno sciopero; questo riesce a fare della donna il *leader* della città. Ella si innamora di un agricoltore e lo sposa. Dichiarazione di guerra. Suo marito va al fronte e viene ucciso insieme ai tre fratelli più giovani. Il re decreta che gli uomini debbano sposare tutte le ragazze disponibili per incrementare la natalità. Joan, incinta, prevede il destino di suo figlio nelle guerre successive e decide di far leva sulle donne per fermare la guerra. Mentre il suo piano procede brillantemente, viene arrestata; la sua condizione di moglie incinta di un soldato le salva la vita. Fugge dalla prigione e organizza una dimostrazione di donne da effettuarsi durante il ritorno del re a palazzo. Vestite di nero — colore vietato dalla legge — le donne salutano con invocazioni di pace. Il re dice a Joan che le guerre vi saranno sempre. Joan allora, al grido di "Non più bambini per la guerra!", si uccide. Le donne

27. Cit. nel volume *Thomas H. Ince, il profeta del western*, a cura di Paolo Cherchi Usai e Livio Iacob, Pordenone, 1984, p. 77. Questo volume, contenente saggi e testimonianze di autori vari, è un'opera fondamentale non solo per inquadrare la figura e l'opera complessiva di Ince, ma anche per una approfondita lettura storico-critica di *Civilization*.

sollevano il suo cadavere, lo tengono in alto a mò di simbolo e, con rinnovato coraggio, decidono di proseguire nella loro campagna»[28].
La fortuna di *War Brides*, accolto con entusiasmo dal pubblico, è durata lo spazio di qualche mese. Infatti, all'entrata in guerra degli Stati Uniti, la commissione di censura ne decreta l'affossamento con questa giustificazione ufficiale: «La filosofia di *War Brides* è facilmente fraintesa dal pubblico, sì che se ne è resa necessaria l'esclusione per tutta la durata della guerra».
Sorte ancora peggiore tocca a *Intolerance*. Il capolavoro di Griffith ha avuto la sventura di essere concepito e prodotto nel periodo di massima tensione pacifista, ma di essere ultimato e presentato al pubblico proprio nel momento in cui le forze interventiste stavano ormai avendo la meglio su quelle neutrali. Aspramente boicottato, *Intolerance* va perciò incontro ad uno dei più clamorosi fiaschi della storia del cinema muto americano, tanto da far rovinosamente cadere Griffith in un nero crac finanziario. «Se fosse stato distribuito sei mesi prima», commenta giustamente Jacobs, «non v'è dubbio che *Intolerance* avrebbe conseguito uno straordinario successo»[29].
In realtà Griffith aveva fatto di *Intolerance* la summa poetica ed ideologica delle proprie convinzioni creative e delle proprie acquisizioni artistiche. Film di grande respiro epico, ma anche di esteriore magniloquenza, *Intolerance* è certamente un'opera che, per impegno produttivo, figura al vertice dei fasti hollywoodiani: tre ore e mezzo di durata; centomila metri di pellicola impressa; decine di chilometri quadrati di scenografie; migliaia di comparse, per un costo di oltre due milioni di dollari. Insomma, i dati per un exploit da Guinness dei primati ci sono tutti!
La struttura di *Intolerance* — è ben noto — poggia su quattro distinti episodi che si svolgono in epoche storiche tra loro lontanissime, ma sottese da un'unica idea di fondo: l'intolleranza nelle sue molteplici forme ed espressioni. Per definizione dello stesso Griffith, «gli episodi iniziano come quattro corsi d'acqua visti da una collina. Sulle prime le quattro correnti scorrono separate, lente e tranquille. Ma poi si fanno via via sempre più vicine e più rapide finché all'ultimo atto si confondono in un unico grande fiume di espressività emotiva». Così, le quattro storie[30] («La caduta di Babilonia», «La Passione di Cristo», «La notte di San Bartolomeo», «La madre e la legge») di *Intolerance* convergono su un gran finale avveniristico dove, con lo scatenarsi di una guerra mondiale, l'uomo diventa il lupo dell'umanità ed è la causa della sua distruzione. Rappresentando il bombardamento di New York, la successiva caduta dei tiranni e la liberazione delle nazioni, Griffith auspica l'avvento di una pace universale e proclama, con l'ultima didascalia del film, che solo «il perfetto amore ci offrirà una pace perpetua»: una visione utopistica che non poteva non essere in contrasto con la realtà dell'opinione pubblica americana duramente colpita da eventi incalzanti come l'affondamento del Lusitania che nel frattempo era avvenuto nelle acque dell'Atlantico. Il primo, e forse il più acceso e appassionato, regista ad entrare in campo a favore dell'intervento è James Stuart Blackton. Già autore,

28. Lewis Jacobs, *L'avventurosa storia del cinema americano*, op. cit., pp. 274-275.
29. Lewis Jacobs, *L'avventurosa storia del cinema americano*, op. cit., p. 275.
30. Dalla «voce» *Intolerance*, a cura di B. V. (Bruno Venturi) e G.D.F. (Guido di Falco), in Fernaldo Di Giammatteo, *Dizionario Universale del Cinema*, Vol. 1 — I Film, Editori Riuniti, Roma, 1984, p. 509: «"La caduta di Babilonia" racconta che dopo aver respinto l'attacco dell'esercito persiano, Baldassarre, re di Babilonia, indice una grande festa per celebrare il trionfo, ma in questo modo riduce la città senza più difese e permette che Ciro sferri a tradimento un altro attacco che si concluderà con la strage. "La Passione di Cristo" racconta tre parabole evangeliche: le nozze di Cana, i farisei al Tempio, la Maddalena. In "La notte di San Bartolomeo", Caterina dè Medici con un editto ordina la strage degli Ugonotti; nel frattempo, una ragazza arriva a Parigi, si fidanza con Prosper Latour e conduce con lui una serena vita familiare. Mentre tutto scorre normalmente, i soldati, la notte, compiono la strage massacrando ferocemente gli inermi. "La madre e la legge" racconta come, per sovvenzionare l'organizzazione puritana della sorella, un industriale riduce del 10% il salario degli operai, che entrano in sciopero e subiscono la dura repressione dalla polizia privata del padrone. Un operaio, ridotto in condizioni miserabili, finisce in galera. La moglie, alla quale le suffragette vogliono sottrarre il figlio, è aggredita dal capo della gang a cui apparteneva il marito. L'aggressore però è ucciso proprio in quel momento dalla sua amante che l'aveva seguito. Del delitto viene accusato l'operaio. Mentre sta per essere giustiziato, l'assassina, presa dai rimorsi, confessa. La grazia del governatore arriva proprio mentre il cappio si sta stringendo intorno al collo dell'innocente».

nel 1898, di *Tearing Down the Spanish Flag*, considerato da molti come il primo film di propaganda (le cronache dicono che la pellicola sia stata girata in poche ore il giorno stesso in cui gli Stati Uniti dichiararono guerra alla Spagna), Blackton dirige, all'indomani della tragedia del *Lusitania*, *The Battle Cry of Peace* (*Il grido di guerra della pace*): un'opera che, a dispetto del titolo, è tutta un grido di guerra. Dietro al film pare tuttavia si annidassero interessi politici e industriali, se è vero che il soggetto era tratto da *Defenseless America*, un libro di Hudson Maxim, ricchissimo proprietario di una delle più importanti fabbriche di mitragliatrici degli Stati Uniti, e che addirittura Teodoro Roosvelt, sostenitore dell'idea di estendere all'Europa la sua politica dai toni notoriamente aspri era associato alla produzione.

Parlando di *The Battle Cry of Peace*, lo stesso Blackton, poi autore di altri film a favore dell'intervento quali *Wake up America!*, *Womanhood* e *The Glory of the Nation*, ha ammesso il coinvolgimento del futuro Presidente degli *States* in questi termini: «Era un film di propaganda per far entrare gli Stati Uniti in guerra. Andava contro il governo perché in quel periodo Wilson difendeva la neutralità e la pace, dicendo di essere troppo orgoglioso per combattere. *The Battle Cry of Peace* costituì nondimeno un richiamo alle armi. Theodore Roosvelt vi era associato. Io, infatti, ero suo vicino di casa a Oyster Bay, ed eravamo ottimi amici. Escogitammo una grande idea. L'Esercito, la Marina, la Chiesa e lo Stato erano rappresentati nel film. Disse Roosvelt,"Chi ha l'Esercito, la Marina, la Chiesa e lo Stato non ha bisogno d'altro". Mr. Roosvelt non volle comparire nel film».[31]

The Battle Cry of Peace, proiettando l'azione nel futuro e dimostrando che aggressori stranieri potevano aver ragione dell'America intenta a promuovere la causa della neutralità, indicava in una celere preparazione militare l'unico mezzo per mantenere la pace. E, nel ritrarre i tedeschi come bruti sanguinari e lussuriosi, nel dipingere l'avanzare del nemico in sinistre sequenze di saccheggio e di stupro, non si può dire che non fosse convincente. Nonostante le proteste dei pacifisti, guidati da Henry Ford, il 1916 è tutto un proliferare di film sottesi di propaganda interventista, in linea con le tendenze che si andavano affermando in America. A questa produzione appartengono opere come *The Fall of a Nation* (*Il crollo di una nazione*) e *The War Bride's Secret* (*Il segreto della sposa di guerra*) che parodiavano rispettivamente *The Birth of a Nation* (*Nascita di una nazione*) di Griffith e mettevano in ridicolo il film di Brenon. Altre, come *In Again, Out Again*, *In the Name of the Prince of Peace* e *The Wall Between* — tanto per citare alcuni titoli — che miravano a sollecitare nel pubblico il consenso verso le attività belliche ormai nell'aria proponendo eroi-spie e indomiti combattenti.

In sostanza, si può dire che, alla dichiarazione di guerra, il 5 aprile 1917, quando ormai il Presidente Wilson chiede al Congresso di schierarsi contro la Germania «in nome di una guerra che ponga termine alle guerre e per assicurare il mondo alla democrazia», i giochi fossero fatti e che il passaggio di Hollywood alla causa inter-

31. Cit. in Lewis Jacobs, *L'avventurosa storia del cinema americano*, op. cit., p. 275.

ventista fosse già avvenuto. Da questo momento in poi, l'intera produzione cinematografica procede nel senso e secondo le linee di propaganda politica normali in una nazione in guerra. In dosi certamente più massicce rispetto all'Italia o ad altri paesi europei, gli schermi statunitensi sono invasi nell'arco di appena un anno da centinaia tra lungometraggi a soggetto e documentari, che le varie storie del cinema segnalano quasi sempre in una sterile elencazione di titoli.[32] Nella maggior parte dei casi si tratta, perciò, di pellicole la cui validità storico-critica è presumibilmente scarsa. Tuttavia, in questo contesto, è opportuno accennare almeno alle principali suddivisioni in sottogeneri, sulla base degli argomenti che questi film affrontavano.[33] Così, usciranno dal mucchio film di spionaggio e pellicole anti-imboscati, opere sulle atrocità tedesche e film contro il Kaiser, film sul fronte interno, sulle donne in guerra, sul problema degli immigranti tedeschi in America, e così via, fino ai film comici e alle parodie, per le quali scendono in campo, tra gli altri, Mack Sennett, Harold Lloyd e Charlie Chaplin.

Il culmine della campagna hollywoodiana contro le atrocità belliche compiute dai tedeschi, sempre dipinti come belve feroci e ripugnanti, quando non rappresentati come assatanati carnefici o libidinosi profittatori di fanciulle indifese (e per il cui ruolo Erich von Stroheim diverrà celebre come «l'uomo che vi piace odiare»), è rappresentato da *The Little American* di Cecil B. De Mille. Il film è un classico: non perché i motivi di propaganda antitedesca (dall'affondamento del *Lusitania* alla violazione della neutralità belga fino alle atrocità contro donne e bambini) fossero molto diversi da quelli di altre pellicole, ma perché, questa volta, a fare le spese degli oltraggi di un brutale colonnello prussiano era niente meno che Mary Pickford «la fidanzata d'America», simbolo incontaminabile della dolcezza e della purezza. *The little American* ha fatto epoca proprio grazie a questo espediente di identificazione drammaturgica, di fronte al quale non ci fu spettatore americano a non sentirsi coinvolto, come colpito da un affronto personale.

Alla massiccia campagna propagandistica in appoggio delle operazioni militari aderiscono in pratica tutte le maestranze di Hollywood, compresi anche quegli attori e registi che non avevano mancato di manifestare le loro convinzioni decisamente pacifiste. Scendono in campo, così, Griffith e Chaplin: il primo, con *Hearts of the World* (*Cuori del mondo*); il secondo, con *Shoulder Arms* (*Charlot soldato*). Griffith viene invitato a realizzare *Hearts of the World*, su preciso incarico del Ministero della guerra britannico, servendosi di sequenze direttamente girate sul fronte francese. È l'unico regista americano, dunque, che ha avuto la possibilità di vivere le tensioni della trincea e di documentarsi sui luoghi dei combattimenti, anche al fine di una ricostruzione veridicamente attendibile negli studi californiani. *Hearts of the World* è, infatti, un abile ibrido di artifici scenografici e di visioni dal vero; e, in tutti i casi, ha il pregio di un film «realista» che ci rende partecipi della cruda materialità della guerra. Secondo le intenzioni dell'autore, i protagonisti della vicenda avrebbero dovu-

HEARTS OF THE WORLD (CUORI DEL MONDO)
1918

Regia: David Wark Griffith - *Sceneggiatura*: Gaston de Tolignac, tradotta in inglese dal Cap. Victor Marier (entrambi pseudonimi di David Wark Griffith) - *Fotografia*: George William 'Billy' Bitzer - *Montaggio*: James Smith, Rose Smith - *Musica*: arrangiata da Carl Elinor e David Wark Griffith - *Produzione*: Artcraft (Adolph Zukor e David Wark Griffith) - *Origine*: USA - *Durata*: 150'.

INTERPRETI E PERSONAGGI

A. Lestina (*il nonno Stephenson*), J. B. Crowell (*mamma Stephenson*), Lillian Gish (*Marie Stephenson*), Robert Harron (*Douglas Gordon Hamilton*), Jack Cosgrave (*suo padre*), K. Bruce (*sua madre*), Ben Alexander (*il suo fratello più piccolo*), M. Emmons, F. Marier (*gli altri due fratelli*), Dorothy Gish (*«la piccola rompiscatole»*), Robert Anderson (*Monsieur Cuckoo*), G. Fawcett (*il carpentiere del villaggio*), George Siegmann (*Von Strohm*), Fay Holderness (*la taverniera*), L. Lowi (*il musicista cieco*), Eugene Pouyet; Alphonse Dufort, Jean Dumercier, Georges Loyer (*soldati francesi*), Anna Mae Walthall (*una ragazza del villaggio*), Mlle. Yvette Duvaisin (*una rifugiata*), Herbert Sutch (*un maggiore francese*), Gaston Rivière, Jueles Lemontier (*due barellieri*), G. Nicholls (*un sergente tedesco*), Mrs. Mary Gish (*una madre rifugiata*), Mrs. Harron (*una donna con bambina*), Mary Harron (*la bambina ferita*), Jessie Harron (*una rifugiata*), Johnny Harron (*l'uomo con il barile*), Mary Hay (*la danzatrice*), Erich von Stroheim (*un ufficiale tedesco*), Noël Coward (*un uomo con carriola; un abitante del villaggio*).

32. Fa eccezione Lewis Jacobs che, nel Capitolo *Il cinema nella guerra mondiale* della sua *Avventurosa storia del cinema americano* (Op. cit., pp. 272-287), compie una analisi circostanziata, sia dal punto di vista storico che da quello critico, della produzione cinematografica in oggetto.

33. Per maggiori dettagli, cfr.:Tom Perlmutter, *I film di guerra*, op. cit., pp. 6-7; Morando Morandini, *Il cinema e la guerra*, in *La storia del cinema*, Vol. II, op. cit. p. 265.

to fare da contrappeso, nella fragilità dei loro sentimenti legati a valori di amore e di fratellanza, al dramma della catastrofe e della bufera del conflitto. Obiettivo, questo, raggiunto solo parzialmente per una sorta di evidente idiosincrasia tra i modelli narrativi e drammatici del film e le effettive convinzioni ideologiche di Griffith. Come scrive Brunetta, «i suoi ideali romantici di eroismo, di patriottismo non trovano alcun riscontro nelle trincee francesi, tra il fango e un tipo di combattimento e di condizione umana tutt'altro che esaltata e partecipe alle ragioni della guerra».[34] Per questi motivi, se da un lato *Hearts of the World* ha ottenuto enormi consensi di pubblico, dall'altro è stato accolto con grande perplessità dalla critica. Anche ad una visione contemporanea, il film non sembra reggere all'usura del tempo; anzi, come rileva Morandini, «tutti i critici che l'hanno visto concordano nel trovarlo lacrimogeno, fazioso, melodrammatico e, tranne che in qualche frammento, indegno del talento di Griffith».[35] Nonostante la presenza di scene-madri che hanno inciso profondamente nel cuore dello spettatore americano (prime fra tutte, quella in cui Lillian Gish, in bianca veste nuziale e priva di senno, vaga tra le rovine e i lutti del campo di battaglia alla ricerca del corpo dell'amato: sequenza ampiamente citata da Ejzenštejn in *Aleksandr Nevskij*), malgrado la presenza catalizzatrice di Erich von Stroheim nell'ennesimo ruolo di uomo belva e di brutale ufficiale tedesco, *Hearts of the World* ha tutti i difetti di un qualunque altro film sentimentaloide dell'epoca; e, in un certo senso, è in linea con quella dichiarazione di superficiale comprensione del problema della guerra che Griffith si lasciò imprudentemente sfuggire al suo ritorno in America. Secondo quanto riferito da Lewis Jacobs,[36] pare, infatti, che il regista abbia osservato che le sue scenografie per *Intolerance* erano più imponenti di tutto ciò che aveva visto negli sconvolti campi di battaglia in Francia e in Belgio e abbia ribadito, a commento, che «tutto sommato, considerata come dramma, la guerra è, in certo modo, una delusione».

Così come, in Italia, *Maciste alpino*, nella trasgressione del comico, è forse il film di guerra più rappresentativo realizzato in pieno conflitto, negli Stati Uniti, *si parva licet*, *Shoulder Arms* è paradossalmente l'opera più veritiera. Chaplin, nella sua impareggiabile arte di inventare un cinema che è un altro universo, come diceva Pasolini, mette in scena un capolavoro che, facendosi beffe della sterile magnificenza alla De Mille e alla Griffith, rappresenta con eccezionale efficacia i disastri della guerra. Su questo mediometraggio sono stati scritti fiumi d'inchiostro e qui ci limitiamo a citarne pochissime, ma significative gocce. Le prime appartengono alla penna di Louis Delluc che, dopo la visione a caldo di *Shoulder Arms* ha scritto: «Ah, non è certo divertente la guerra vista da Chaplin. Un'ora di risate, se volete diciamo pure un'ora di fuochi d'artificio. Vedere le persone di spirito mordersi le mani per non poter mordere qualcun'altro... Che vi è di più ridicolo? I cani malinconici abbaiano alla luna. Il film di guerra di Chaplin abbaia disperatamente alla luna. Ridiamo, ridiamo».[37] Le seconde escono, a distanza di sessantanni, dalla penna

34. Gian Piero Brunetta, *La guerra lontana*, op. cit., p. 25.
35. Morando Morandini, *Il cinema e la guerra*, op. cit., p. 265.
36. Cfr.: Lewis Jacobs, *L'avventurosa storia del cinema americano*, op. cit., p. 424.
37. Cit. in Georges Sadoul, *L'ideale dei popoli senza frontiera*, op. cit., p. 36.

acuta di Gian Piero Brunetta: «Nel panorama del cinema di guerra americano *Charlot soldato* è forse l'opera in cui confluiscono e coesistono pacifismo e interventismo, mostrando come al di là dell'accettazione del dovere militare nell'uomo americano collocato alla base della piramide sociale ci sia soprattutto aspirazione alla pace».[38] In effetti, *Charlot soldato* ci fa ridere di lacrime amare e la satira dei costumi affonda il bisturi nella rappresentazione comico-grottesca di una guerra accettata ma non amata a vista con la crescente ottica un po' dissacrante che ha portato alle stelle la fama mondiale dell'omino anti-eroe e vagabondo. Come in un balletto dell'assurdo, Charlot trascorre la vita di trincea ora vivendo la drammatica esperienza delle inondazioni di acqua e fango, ora abbandonandosi, non senza squarci di toccante lirismo, ad uno stato di apatica solitudine. Finché, al termine di un'antologia di episodi e di sequenze parodianti le contemporanee pellicole di guerra, il nostro eroe non si risolve all'azione vincendo addirittura la guerra da solo e arrivando perfino a far prigionieri il Kaiser, il principe ereditario e Hindemburg.
Il sogno di Charlot, un gesto eroico per la pace, fu premonitore: il caso volle che la data di presentazione di *Charlot soldato* precedesse di poco l'armistizio e che l'azione metaforicamente dimostrativa sognata nel film divenisse l'apologo di una realtà: la sconfitta della Germania e la fine del conflitto.

SHOULDER ARMS (CHARLOT SOLDATO)
1918
Regia, soggetto, sceneggiatura, montaggio e musica: Charlie Chaplin - *Fotografia*: Rollie Totheroh - *Produzione*: First National - *Origine*: USA - *Durata*: 49'.
INTERPRETI E PERSONAGGI
Charlie Chaplin (*il soldato*), Edna Purviance (*la ragazza francese*), *Sidney Chaplin* (*il sergente, il Kaiser*), Henry Bergman (*il barman, l'ufficiale tedesco*), Albert Austin (*l'ufficiale americano, il soldato tedesco*), Tom Wilson (*il sergente istruttore*), Jack Wilson, Park Jones, Loyal Underwood.

Il «J'accuse» di Abel Gance

Assai sinteticamente, occorre ricordare che, nel corso della guerra, tutti i Paesi europei mobilitano le cinematografie nazionali agli ordini di ciascuna Patria in armi e che (con il preciso intento di superare a piè pari l'immenso elenco di titoli e di contenuti di film ormai dispersi) la produzione sia dei lungometraggi a soggetto sia dei documentari non si discosta in nulla dalle considerazioni finora fatte a proposito delle corrispondenti opere italiane e statunitensi. Così, ad esempio, anche in Germania si inquadrerà il nemico con la stessa ottica violenta e mistificante con cui le cinematografie alleate ritraggono, dal canto loro, il «barbaro Unno»; e, in opere come *Das Vaterland ruft* o *Die Wacht am Rhein* i francesi vengono dipinti come uomini privi di spina dorsale, le loro mogli come prostitute e Clemenceau come una iena. L'Inghilterra e la Francia non saranno da meno e risponderanno sugli schermi con altrettanta acrimoniosa bile antitedesca. Il risultato è sempre e comunque quello di una produzione scadente o improvvisata e, come ha scritto Louis Delluc, di livello anche inferiore alla media più bassa della comune editoria.[39]
In questo farraginoso panorama di luoghi comuni, in questo batti e ribatti di accuse veementi e di storie melodrammatiche portate agli eccessi di una esasperata retorica anti-nemica, si incunea, come un oggetto prezioso tra le cianfrusaglie, il film di Abel Gance, *J'accuse* (*Per la Patria*).

J'ACCUSE (PER LA PATRIA)
1919
Regia, soggetto e sceneggiatura: Abel Gance - *Fotografia*: Léonce-Henry Burel, Marc Bujard, Maurice Forster - *Montaggio*: Andrée Danis, Abel Gance - *Produzione*: Charles Pathé - *Origine*: Francia - *Durata*: 150'.
INTERPRETI E PERSONAGGI
;éverin Mars (*Jean Diaz*), Romuald Joubé (*François Laurin*), Maryse Dauvray (*Edith Laurin*), Maxime Desjardins (*Mario Lazare*), Marie Mancini (*madre di Jean*), Angèle Guys (*la bambina*), Elizabeth Nizan, Pierre Danis.

38. Gian Piero Brunetta, *La guerra lontana*, op. cit., p. 27.
39. Cfr.: Roberto Paolella, *Storia del cinema muto*, Giannini, Napoli, 1956, p. 202.

Si tratta di un'opera di lunga gestazione presentata in Francia all'indomani dell'armistizio in cui i temi del pacifismo e del nazionalismo interagiscono come in una mistura esplosiva e, stando alle definizioni dello stesso Gance, «ora gridano contro il frastuono minaccioso delle armi, ora sono una voce obiettiva contro il militarismo tedesco e il suo attentato contro la civiltà europea».[40] Mostrando che la guerra non è mai una soluzione auspicabile, Gance ne rappresenta i disastri con la partecipazione commossa e sincera di un grande artista. Come in *Civilization* che lo ha ispirato, in *J'accuse* misticismo ed epopea, sia pure non senza incongruenze e velleitarismi, risuonano all'unisono. Questa «tragedia dei tempi moderni in tre epoche» come è riportato nel sottotitolo del film, scorre sui binari paralleli della storia del Paese reale (la vicenda sentimentale) e di quella del Paese legale (la guerra).[41]

Sul palcoscenico del conflitto agiscono Edith, suo marito François Laurin e Jean Diaz, un poeta innamorato della donna. Il precario equilibrio delle loro relazioni è sconvolto dagli avvenimenti e dalle logiche del dramma militare. Edith viene fatta prigioniera e, violentata, fa ritorno a casa con il fardello di un bambino; François muore sul campo; Jean impazzisce e, nella celebre sequenza finale, grida la propria maledizione al sole, colpevole di aver continuato a splendere sulle miserie di un'epoca spaventosa. Poi, mentre il sole tramonta, Jean muore, chiudendo con questo squarcio tragico un film che si fa interprete della stanchezza e delle sofferenze di un intero popolo giunto stremato alla fine del conflitto.

Italia Anni Venti

Immediatamente prima, durante e molto dopo la marcia su Roma, il cinema italiano è impegnato a stabilire un filo rosso di continuità ideale tra la grande guerra e il nuovo regime. La prima guerra mondiale è palcoscenico e terreno fertile su cui si basa la propaganda degli anni Venti, in film di cui si è persa, per la maggior parte, traccia. Tra i registi che per primi si pongono alla testa del processo teso a dimostrare una sostanziale interconnessione tra le gesta eroiche dei soldati e quelle dei seguaci del fascismo, figurano Luca Comerio e Umberto Paradisi: il primo, già operatore ufficiale del Ministero della Guerra e autore di celebri documentari durante il conflitto; il secondo, già attivo regista di pellicole di guerra.

Comerio porta a termine, agli inizi del 1922, un documentario composto da immagini riprese al fronte e gelosamente conservate, *Sulle Alpi riconsacrate*. È il primo esempio di lungometraggio di propaganda a favore della marcia su Roma e dell'avvento del fascismo. Il programma di sala di quest'opera «antesignana e stucchevole», stando alle definizioni della critica contemporanea, indica perfettamente gli obbiettivi di Comerio: «Sulle Alpi, riconsacrate dal sangue degli eroi, ritorna la vita, si celebrano i trionfi della rinascente industria; così, passato di guerra e presente di pace si saldano in uno sforzo di

SULLE ALPI RICONSACRATE
Documentario
1922
Operatore e regia: Luca Comerio - *Produzione*: Comerio, Milano.

GIOVINEZZA, GIOVINEZZA, PRIMAVERA DI BELLEZZA
Documentario
1922
Operatore e regia: Luca Comerio - *Didascalie*: Guido Giarrocca - *Produzione*: Comerio, Milano.

40. Cit. in Georges Sadoul, *L'ideale dei popoli senza frontiera*, op. cit., p. 38.
41. Per maggiori notizie storico-critiche su *J'accuse*, si rimanda al volume di Enrico Groppali, *Abel Gance*, «Il Castoro cinema» La Nuova Italia, Firenze, novembre-dicembre 1985, pp. 33-38.

rinnovata grandezza per la Patria. Ed è anche la celebrazione delle gloriose ed epiche imprese delle Camicie Nere, degne continuatrici delle falangi del Carso, degli Altipiani e del Piave, che resero possibili l'accelerato ritmo di opere feconde da cui è scosso il Paese».[42]
Alternando spezzoni d'immagini della guerra a sequenze sulle prime adunate di camicie nere, Comerio ribadisce il concetto dell'unità nella diversità, nel trionfalistico *Giovinezza, giovinezza, primavera di bellezza*, sempre realizzato nel 1922, questa volta con il contributo finanziario della Federazione fascista milanese, per conto della quale Guido Giarrocca, un intellettuale di punta del Fascio lombardo, firma le didascalie. «Il documentario» ricorda Vittorio Martinelli, «era diviso in tre parti, di cui la prima, *L'epopea nazionale*, riferita alla guerra, la seconda, *Riscossa civile*, era l'esaltazione dei Fasci di combattimento, mentre l'ultima parte, *Il trionfo dell'idea*, dimostrava come adesione al Fascismo diventasse oceanica».[43]
Documentari di questo tipo si moltiplicano nel giro di pochi mesi: *A noi!* di Umberto Paradisi e *Le tappe della gloria e dell'ordine italico* sono i più significativi. Il taglio, enfatico e adulatorio, è sempre lo stesso: si inizia con le immagini della guerra e, passando per il bollettino della vittoria, si finisce con «l'esaltante e poderosa impresa» della marcia su Roma.
Quanto ai film a soggetto, il primo a fare la comparsa sugli schermi italiani del dopoguerra è *Sufficit animus*, meglio noto come *Passione di popolo*, diretto alla fine del 1921 da Giuseppe Sterni. Basato su una storia autobiografica scritta dal capitano Ettore Viola, medaglia d'oro al valore, *Sufficit animus* si propone, come si legge nella didascalia di inizio, il compito di «glorificare e ammonire» ed è «la sintesi del sacrificio, degli orrori, degli eroismi, dell'ardimento che, a denti serrati, ci condussero alla grande Vittoria». Questa è, in breve, la vicenda, così come la riassume Martinelli: «Durante la grande guerra, il capitano Riccardo si innamora di una maestrina. Al suo ritorno nel paesino di frontiera, trova tutto distrutto. Ma il fedele attendente, messosi sulle tracce della donna, riesce a ricondurgli la fidanzata, che era scappata insieme agli altri. Tornato al fronte, Riccardo viene ferito e lei, pur di stargli vicino, diventa dama della Croce Rossa. Ma quando Riccardo, a guerra finita, ritorna, non troverà più la sua amata: è morta, durante il bombardamento dell'ospedale».[44] Come si intuisce, gli usuali ingredienti di una commovente storia di amore e di morte agiscono in parallelo con le esaltanti prove del sacrificio e dell'abnegazione dettate dall'amor patrio. E, così come di fronte alle macerie della guerra svetta solenne il tricolore, al quale fa da contrappunto didascalico il monito di una celebre frase di D'Annunzio («Abbiamo portato la croce e con il legno della croce abbiamo rifatto l'asta della nostra bandiera. Ora io dico che la nostra bandiera, sulla cima della nostra passione, è la più bella e la più alta del mondo»), di fronte alla morte della protagonista si sovrappongono come in un'apoteosi le immagini di camicie nere e del duce unitamente a questa scritta glorificante: «Lo sforzo non fu vano se indicò al Duce il dovere di assumere le redini dello stato per le fortune di domani».

SUFFICIT ANIMUS (PASSIONE DI POPOLO)
1922
Regia: Giuseppe Sterni - *Soggetto*: Ettore Viola.
INTERPRETI
Giuseppe Sterni, Cecyl Tryan, Alex Bernard, Carmela Bonicatti.

IL GRIDO DELL'AQUILA
1923
Regia: Mario Volpe - *Soggetto*: «Fantasticherià» di Valentino Soldani - *Sceneggiatura*: Mario Volpe, Valentino Soldani - *Fotografia*: Arturo Gallea - *Produzione*: Istituto Fascista di Propaganda Nazionale - *Lunghezza*: 1622 metri.
INTERPRETI E PERSONAGGI
Gustavo Serena (*il tenente Aldo Giuliani*), Manlio Bertoletti (*il tenente Manlio Acceri*), Bianca Renieri (*Stella*), Dillo Lombardi (*l'industriale Giuliani*), Giulio Tanfani-Moroni (*Sandro Foscari, il cieco*), Adriana de Cristoforis (*sua sorella Italia*), Giovanni Poli (*l'attendente Ciccillo*), Mariano Bottino (*l'agitatore socialista*), Alfredo Cruicchi (*l'ex garibaldino Pasquale*), Renato Visca (*Beppino, suo nipote*).

LA LEGGENDA DEL PIAVE
1924
Regia: Mario Negri - *Soggetto*: liberamente ispirato alla omonima canzone di E. A. Mario - *Sceneggiatura*: Mario Negri - *Fotografia*: Alfredo Di Fede - *Produzione*: Giuseppe Amato e Raffaele Colamonici per la Coop. Italiana, Napoli - *Lunghezza*: 2066 metri.
INTERPRETI E PERSONAGGI
Diomira Jacobini (*Elena Confalonieri*), Ida Carloni-Talli (*sua zia*), Guido di San Giusto (*Corrado Geni*), Guido Trento (*Olivetti*), Giulio Casanova, Pietro Concialdi.

42. Pubblicato in Vittorio Martinelli, *Primi approcci tra cinema e fascismo*, «Immagine — Note di storia del cinema», n. 2, aprile-giugno 1985, p. 7.
43. Vittorio Martinelli, *Primi approcci tra cinema e fascismo*, op. cit., p. 8.
44. Vittorio Martinelli, *Primi approcci tra cinema e fascismo*, op. cit., nota 3, p. 12.

FANTASIA 'E SURDATE
1927
Regia: Elvira Notari - *Soggetto*: liberamente ispirato alla poesia «Er fattaccio» di A. Giuliani e alla canzone «Fantasia 'e surdate» con musica di Nicola Valente e versi di B. V. Canetti - *Sceneggiatura*: Elvira Notari - *Fotografia*: Nicola Notari - *Produzione*: Dora Films, Napoli - *Lunghezza*: 1067 metri.
INTERPRETI E PERSONAGGI
Geppino Jovine (*Giggi Veti*), Eduardo Notari (*Gennariello*), Oreste Tesorone.

FIOCCA LA NEVE
1927-1931
Regia: Emanuele Rotondo - *Soggetto e sceneggiatura*: Emanuele Rotondo dalla omonima canzone di Ennio Neri e Mario Bonavolontà - *Fotografia*: Rodolfo D'Angelo - *Produzione*: Emanuele Rotondo per la Miramar, Napoli - *Lunghezza*: 1774 metri.
INTERPRETI E PERSONAGGI
Goffredo D'Andrea (*Nino*), Ninfa D'Oro (*Carmela*), Salvatore Durelli (*Don Achille*), Sig.ra Duval (*la giovane madre*), Giuseppe Amato (*Peppino*), Elisa Cava (*la madre*), Silvio Rotondo (*Mario Rolandi*), Lia Thomas, Vittorio Rossi-Pianelli, Elisa Marini, Piero Vanni.

REDENZIONE D'ANIME (LA MADRE ITALIANA)
1928
Regia, soggetto e sceneggiatura: Silvio Laurenti-Rosa - *Fotografia*: Aldo Lunel - *Scenografia*: Fernando Asor - *Produzione*: Artisti Italiani Associati, Bologna - *Lunghezza*: 2157 metri.
INTERPRETI E PERSONAGGI
Alberto Collo (*Alberto Bronzetti*), Mario Marcati (*Fernando Bronzetti*), Dolores Baviera (*Mamma Bronzetti*), Silvio Laurenti-Rosa (*l'ingegnere Rastelli*), Laura Marini (*Claudia*), Vittorio Mantovani (*Bertuccioni*), Alma Bruni, Franz Sala, Nado Rosa, Gino Allegri, Pone de' Patti, Alberto Balboni, Mila Italiani, Gianni Visconti, Enea Guidazzoli.

Il tema della soluzione di continuità tra gli ideali della grande guerra e quelli della rivoluzione fascista si arricchisce di «nuove suggestioni» in un brutto film che non piacque nemmeno a Mussolini. Parliamo di *Il grido dell'aquila*, diretto nel 1923 da Mario Volpe e realizzato per celebrare l'anniversario della marcia su Roma. Involuto nella trama e incredibilmente carente nella tecnica della messinscena, il film è un minestrone indigesto di luoghi comuni. Pur tuttavia, a seguito di un vasto consenso popolare, ha aperto la strada a quel variegato filone di film nazionalistici che per tutti gli anni Venti hanno trionfato nei cinema italiani. Tra questi campioni di incassi, vale forse la pena di menzionare, sia pure sulla base di motivazioni diverse, *La leggenda del Piave* (1924) di Mario Negri, *Fantasia 'e surdate* (1927) di Elvira Notari, *Brigata Firenze* (1928) di Orlando Vassallo, *Fiocca la neve* (1928) di Emanuele Rotondo, *Redenzione d'anime* (*Madre italiana*) (1928) di Silvio Laurenti-Rosa.

La leggenda del Piave, liberamente ispirato all'omonima canzone di E. A. Mario, inaugura quel filone (il più cospicuo all'interno dei film sulla grande guerra) che tanta fortuna otterrà fra il pubblico degli anni Cinquanta. Giocando sui registri della commozione, il lavoro di Mario Negri raggiunge l'obiettivo di un totale coinvolgimento di quanti erano stati artefici della Vittoria e di coloro che, pur restandone esclusi, ne seguirono le gesta attraverso i bollettini di guerra e le informazioni «disinformanti» dei massimi quotidiani e settimanali. Al pari delle pellicole precedenti, tuttavia, *La leggenda del Piave* non contiene alcun elemento di novità né sul piano dello stile né su quello dei contenuti: è un drammone strappalacrime con le solite «belve» austriache, il solito vile che si redime, la solita crocerossina oltraggiata, il medesimo sacrificio eroico, le solite vette innevate. In una parola, ancora un film di cassetta e niente di più.

Di *Fantasia 'e surdate*, stroncato impietosamente dalla critica e disertato dal pubblico, si accenna per dire che è stato realizzato dalla prima donna regista italiana, Elvira Notari, e che, prodotto dalla Dora Films di Napoli, si presentava come un film fatto in famiglia (il marito di Elvira, oltre che il produttore, è il direttore della fotografia dell'opera e il figlio ne è il protagonista).[45]

Alquanto liberamente ispirato alla poesia romanesca "Er fattaccio" di Antonio Giuliani e alla canzone «Fantasia 'e surdate» di Nicola Valente, il lavoro della Notari si presenta per quattro quinti nelle vesti di una torbida sceneggiata, al termine della quale il protagonista, ingiustamente accusato dell'omicidio del fratello, sceglie la via della trincea andando incontro a una morte gloriosa e redentrice. E qui, più che aggiungere parole inutili, tanto vale lasciare il testimone alla penna di un critico contemporaneo che, a caldo, ha liquidato *Fantasia 'e surdate* in questi termini: «Mi limito a registrare l'insulsaggine del lavoro, mista all'interpretazione del giovane figlio della Notari, noto sotto il nome di Gennariello, che farebbe opera umanitaria abbandonando lo schermo e imponendo alla signora Elvira di dedicare il suo talento ad altro».[46]

45. Per un inquadramento storico della famiglia Notari e della produzione della Dora Films, cfr.: Vittorio Paliotti e Enzo Grano, *Napoli nel cinema*, Azienda autonoma di soggiorno, cura e turismo, Napoli, 1969, pp. 85-93.
46. Fabio Scinia, *Fantasia 'e surdate*, «Kine», 16 giugno 1927.

Un tantino diverso è stato, invece, il destino critico di *Brigata Firenze*. Accolto dai favori del pubblico, il film di Orlando Vassallo viene giudicato da alcuni come un'intelligente opera patriottica, da altri come un lavoro meno che mediocre, innaturale e grottescamente involuto. «Povera Brigata Firenze», commenta Andrea Uccellini sulle pagine di «L'Eco del cinema» (Firenze, n. 61, 1928), «tu che hai scritto le più belle pagine del più fulgido eroismo, avresti ben diritto, se fossi cosa umana, ad urlare contro questa speculazione che viene consumata in nome tuo. Questo che questi piccoli uomini avidi di danaro hanno fatto in tuo nome ci sfiora e non ci indigna, ma ci lascia tristemente pensierosi». Il soggetto è, sia pure con le opportune varianti, quello di sempre, con l'inevitabile morte del giusto e la conseguente purificazione del personaggio inizialmente negativo. Eroismo e amore sono gli ideali fondamentali sui quali si basa la trama di *Brigata Firenze* così riprodotta su un volantino pubblicitario: «Nel contado fiorentino che si stende e sale verso Fiesole, vive la famigliola di Cencio, composta dal padre, due giovanotti e una ragazza. Ma i giovani non hanno le stesse idee in fatto di patriottismo: Gino, patriota, parte alla prima chiamata alle armi per la guerra del 1915, mentre Gianni rimane a casa. La felicità della famigliola è sconvolta dalla scomparsa di Gino. Allora è Gianni che ne prende il posto. E, sul campo del dovere e del sacrificio, Gianni purifica il suo passato, votandosi alla Patria. Rivede il fratello suo morente e ritorna nella propria casa a portare consolazione e felicità».

In questo panorama di film esaltanti l'eroismo dei singoli e i sacrifici dell'esercito italiano, nel decennale della Vittoria e anche in risposta ad analoghe opere americane, si inserisce con autorità *Redenzione d'anime* (*La madre italiana*). L'"epopea di guerra in cinque atti", ideata scritta e diretta da Silvio Laurenti-Rosa, è una sorta di summa dell'intera produzione del muto italiano sull'argomento. Anche se non c'è tutto, in *Redenzione d'anime* c'è di tutto, stando almeno agli slogans della locandina pubblicitaria, secondo i quali il film «È l'esaltazione della nostra guerra! È il ricordo delle nostre glorie! È un monito a chi ci guarda! È il primato della Vittoria! È la sagra dell'eroismo!». A dire il vero, anche in questo caso, tra le nobili intenzioni e i fatti, scorre non un mare, ma un oceano e né la buona volontà, né le scene realizzate con il cuore hanno fatto quel capolavoro che Laurenti-Rosa si proponeva. *Redenzione d'anime* è il risultato di un'onesta fatica, è un film dignitoso, ma non ha niente per competere — come era nelle previsioni (e pretese) iniziali — con i kolossal di guerra prodotti negli Stati Uniti, primo fra tutti, con *The Big Parade* (*La grande parata*) di King Vidor. Per queste dichiarate intenzioni competitive, *Redenzione d'anime* ha il respiro corto della velleità.[47]

Fiocca la neve, infine, è — tutto sommato — il film migliore dell'intera produzione: se non altro, perché i risultati artistici sono ben superiori al modesto soggetto che li ha ispirati. Tratto dall'omonima canzone di Ennio Neri e Mario Bonavolontà, il lavoro di Emanuele Rotondo ha il taglio di un film ad episodi, ciascuno dei quali narra le

47. Questo è il soggetto di *Redenzione d'anime*, così come è riportato nel volume di Vittorio Martinelli, *Il cinema muto italiano. I film degli anni Venti/1923-1931*, op. cit. p. 352, «Alberto e Fernando Bronzetti, figli di una povera vedova, lavorano nello stabilimento dell'ingegnere Rastelli. Un giorno, mentre alcuni amici di Rastelli, tra cui la maliarda Claudia, visitano la fabbrica, avviene uno scoppio e Fernando salva la donna. Si rivedono e l'ingenuo giovane, sconvolto dalla passione, abbandona il lavoro. Durante un violento litigio con il fratello, mentre la madre cerca di dividerli, egli la colpisce involontariamente e, credendo di averla uccisa, fugge in Francia. Scoppia la guerra. Fernando si arruola nell'esercito francese e Alberto nell'esercito italiano. Fernando si riabilita e tornerà dalla vecchia madre, che sopporta dignitosamente il dolore della morte gloriosa di Alberto, caduto eroicamente sul campo».

vicende di alcune coppie, diversificate per ceto e per censo, per età e condizione, e dei loro traumi dovuti alla chiamata alle armi. Di particolare rilievo è la messinscena e la storia (un vero e proprio topos narrativo e drammaturgico dei film di guerra) dell'episodio del soldato che, tornato cieco dal fronte, trova la fidanzata dedita alla prostituzione. Non è identico il destino del protagonista di *Westfront 1918*, che Georg Wilhelm Pabst dirigerà di lì a poco? E non è analogo il finale dell'episodio *Purificazione*, realizzato a distanza di venticinque anni da Lionello De Felice? Anche se sta di fatto che, proprio a causa di un intervento pesantemente censorio sulla «inopportunità» di una simile conclusione (ingerenza alla quale, peraltro, Emanuele Rotondo, non volle inizialmente sottostare), *Fiocca la neve*, realizzato alla fine del 1927, ha avuto via libera solo agli inizi del 1931, quando il cinema, ormai, era già in pieno sonoro. E il reduce cieco, questa volta, non ha più sorprese poiché Ninfa d'oro (questo è il nome della ragazza) torna a lui candidamente pura e innamorata. Con un siffatto travisamento, il cinema muto italiano si congeda dalle storie sulla grande guerra, per lasciare al sonoro il compito di sostituire una «nuova» retorica alla «vecchia» enfasi melodrammatica.

THE FOUR HORSEMEN OF THE APOCALIYPSE (I QUATTRO CAVALIERI DELL'APOCALISSE)
1921

Regia: Rex Ingram - *Soggetto*: dal romanzo omonimo di Vicente Blasco-Ibañez - *Sceneggiatura*: June Mathis - *Fotografia*: John F. Seitz - *Scenografia*: Joseph Calder, Amos Myers - *Montaggio*: Grant Whytock - *Adattamento musicale*: June Mathis - *Produzione*: Rex Ingram per la Metro - *Origine*: USA.

INTERPRETI E PERSONAGGI

Rodolfo Valentino (*Julio Desnoyer, figlio di Desnoyer e nipote del Centauro*), Alice Terry (*Margherita Laurier, moglie di Laurier e amante di Julio*), Pomeroy Cannon (*Madariaga, il Centauro, il nonno*), Alan Hale (*Karl Von Hartrott, genero del Centauro*), Bridgetta Clark (*Dona Luisa, figlia del Centauro, moglie di Desnoyer*), Mable van Buren (*Elena, figlia del Centauro, moglie di Karl*), Brodwitch Turner (*Argensola*), Nigel De Brulier (*Tchernoff, filosofo russo*), John Sainpolis (*Laurier, marito di Margherita*), Mark Fenton (*il senatore Lacour, amico di Desnoyer*), Virginia Warwick (*Chichi, figlia di Desnoyer, fidanzata di Renato Lacour*), Derek Ghent (*Renato Lacour, figlio del senatore e fidanzato di Chichi*), Stuart Holmes (*Capitano Von Hartrott, figlio di Karl e Elena*), Jean Hershoult (*Prof. Von Hartrott, figlio di Karl e Elena*), Henry Klaus (*Enrico Von Hartrott, figlio di Karl e Elena*), Wallace Beery (*Ten. Colonnello Von*

America anni Venti

Anche se, dopo il 1918, per ovvii motivi di rimozione, la produzione dei film di guerra cala vertiginosamente un po' in tutti i Paesi, negli Stati Uniti si trova il modo — di affiancare all'enorme quantità di commedie rosa e di film di gangsters un numero abbastanza consistente di titoli direttamente o indirettamente ambientati in trincea. Tra questi spicca, innanzitutto, *The four Horsemen* (*I quattro cavalieri dell'Apocalisse*) diretto nel 1921 da Rex Ingram: un successo grandioso, uno dei primi film da quattro milioni di dollari d'incasso. Grazie a *I quattro cavalieri dell'Apocalisse* Ingram, appena ventinovenne, diventa il regista più importante della Metro, Alice Terry, la protagonista femminile, viene improvvisamente promossa al rango di star e un oscuro attore italiano, Rodolfo Valentino, inizia la sua breve e mitica carriera divistica, portando sullo schermo un tipo inedito di eroe destinato a rivoluzionare i canoni del fascino virile allora in voga. Con *I quattro cavalieri dell'Apocalisse*, il celebre romanzo di Vicente Blasco-Ibàñez sulla prima guerra mondiale entusiasma le platee cinematografiche di tutto il mondo. Il film è, in effetti, un rilevante risultato artistico: un'opera compatta al cui successo hanno contribuito non poco, oltre alla maestrìa del regista e degli attori (protagonisti e non), la magnifica sceneggiatura firmata da June Mathis e la stupefacente fotografia di John Seitz. Contenuti e atmosfere si equilibrano in ambientazioni che spaziano dall'Argentina alla Parigi dei giorni di guerra, dalla battaglia della Marna a Lourdes. Il soggetto, ridotto all'osso, svolge temi manifestamente interventisti e turgidamente antitedeschi vivi nel clima dei giorni di guerra. Questo è lo scheletro contenutistico del film: un giovane artista argentino

(Rodolfo Valentino) residente a Parigi, nel suo focoso libertinaggio, si innamora di una signora (Alice Terry) con il marito al fronte. Quando questi ritorna, cieco, il nostro eroe, preso dal rimorso, decide di arruolarsi nell'esercito francese e di compiere il proprio dovere di soldato. E, con la morte, espia le proprie colpe e va incontro alla gloria del riscatto e dell'apoteosi. Procedendo in un perfetto andamento sinusoidale di sequenze spettacolari alternate a scene-madri di studiato sentimentalismo, *I quattro cavalieri dell'Apocalisse* è rimasto celebre per le grandiose scene di battaglia e per la loro sorprendente composizione figurativa, per la calibrata distribuzione dei chiaroscuri in funzione drammatica, ma soprattutto per due sequenze da antologia: la prima, di tipo simbolico, in cui i Quattro Cavalieri (la Guerra, la Fame, la Peste, la Morte) galoppano in un cielo corrusco sopra un mondo sconvolto dalla tragedia; la seconda, tendente a valorizzare il mito del fascino maschile, in cui Rodolfo Valentino balla un tango con un temperamento avvincente e appassionato senza pari. Quando, nel 1961, sia pure trasferendo fatti e vicende connesse al primo conflitto mondiale agli anni del secondo, Vincente Minnelli riproporrà sullo schermo il *remake* di *I quattro cavalieri dell'Apocalisse*, volteggerà ancora nel cielo il macabro galoppo degli apportatori di morte e Glenn Ford, al posto di Valentino, si produrrà nella danza argentina ammaliatrice; ma il film, mancante di qualsiasi rilievo epico ed adagiantesi sul cliché di una usurata storia d'amore, non avrà alcun successo.

Quattro anni dopo rispetto al film di Ingram, King Vidor realizza un altro capolavoro: *The Big Parade* (*La grande parata*). È lo stesso Vidor che, commentando il proprio lavoro, fornisce le giuste coordinate per una corretta lettura dell'opera: «Ormai la guerra è divenuta un fatto umano. A distanza di dieci anni, i fattori individuali sono diventati predominanti e per quel che ci riguarda abbiamo cercato di sviscerare questi aspetti del fenomeno piuttosto che quelli di massa. L'ultima guerra ha posto drammaticamente la questione di sempre "Perché si fanno le guerre?". Noi non siamo affatto favorevoli ad esse, ma non è di questo che abbiamo voluto parlare: non abbiamo inteso fare una requisitoria contro i conflitti armati».[48] E ancora: «Uno cammina attraverso la guerra e la guarda, senza essere né un pacifista né un soldato: ci passa in mezzo, la osserva ed è spinto da queste esperienze».[49] Nel nome di una sostanziale obiettività, dunque, King Vidor imposta la regia di *La grande parata*: ancora un campione di incassi, ancora un enorme successo. Soprattutto se considerato con l'ottica di uno spettatore americano contemporaneo, il lavoro di Vidor ha il grande merito di un giusto equilibrio tra toni epici e delicate notazioni da storia intimista; e, questo, all'interno di una vicenda piuttosto convenzionale che fa appello sui sentimenti elementari del pubblico. Essa riguarda un giovane americano (John Gilbert) di estrazione altoborghese che, riluttante a partire volontario, assistendo a una sfilata, cede all'entusiasmo patriottico e si arruola. Inviato sul fronte francese, vive esperienze terribili, ma si innamora anche di una contadinella del luogo (Renée Adorée).

Richthoffen), Jacques D'Auray (*Capitano D'Aubrey*), Curt Rehfeld (*Maggiore Blumhardt*), Isabel Keith (*la donna tedesca*), Jacques Lanoe (*suo marito*), Minnehaha (*la vecchia nutrice di Julio e Chichi Desnoyer*), Arthur Hoyt (*Tenente Schnitz*), Beatrice Dominguez (*danzatrice*), Joseph Swickard (*Marcello Desnoyer, genero del Centauro e marito di Luisa*).

THE BIG PARADE (LA GRANDE PARATA)
1925

Regia: King Vidor - *Soggetto*: Laurence Stallings - *Sceneggiatura*: Harry Behn, King Vidor - *Didascalie*: Joseph W. Farnham - *Fotografia* (con sequenze in Technicolor): John Arnold - *Scenografia*: Cedric Gibbons, James Basevi - *Costumi*: Ethel P. Chaffin - *Montaggio*: Hugh Wynn - *Musica* (per le proiezioni con orchestra): William Axt, David Mendoza - *Produzione*: Irving Thalberg per la Metro-Goldwyn-Mayer - *Origine*: USA - *Durata*: 115'.

INTERPRETI E PERSONAGGI

John Gilbert (*Jim Apperton*), Renée Adorée (*Mélisande*), Robert Bosworth (*industriale, padre di Jim*), Claire McDowell (*madre di Jim*), Karl Dane (*Slim*), Tom O'Brien (*Tom*), Robert Ober (*Harry, fratello di Jim*), Claire Adams (*Justyn Reed*), George K. Arthur (*George*), Rosita Martini (*madre di Mélisande*).

48. Cit. in Georges Sadoul, *L'ideale dei popoli senza frontiera*, op. cit., p. 38.
49. Cit. in Gian Piero Brunetta, *La guerra lontana*, op. cit., p. 33.

Al fronte il protagonista perde una gamba, torna a casa mutilato e trova la fidanzata nelle braccia del fratello. Infine, su incitamento della madre, decide di tornare in Francia in cerca del suo amore. E la contadinella lo vede apparire, zoppicante, sul ciglio di un colle.
Nel miscelare abilmente temi spettacolari con temi patetici, drammatici e perfino comici, l'autentico merito di *La grande parata* risiede nel rigore realistico con cui Vidor guarda alla vicenda e in quel continuo alternarsi di movimenti e di stasi, di ritmi e di pause, di accellerando e di rallentando da cui nascono sensazioni di ansia, di gioia, di dolore. Più che come «bufera infernale», Vidor guarda alla guerra come condizione particolarmente patetica in cui sono posti i sentimenti più semplici: la guerra, piuttosto che disastro dell'umanità, è terreno dove si muore, dove c'è più melanconia che tristezza. Nella sua visione unanimista del mondo, Vidor sposta l'accento più che sull'individuo in quanto tale, su quanto gli individui di un gruppo hanno in comune in una determinata situazione e condizione sociale. Per questo, *La grande parata* pulsa di una sorta di democrazia sentimentale, più volta all'esaltazione dell'umanità (di cui i protagonisti sono personaggi-simbolo) che a quella dell'individuo. «Vedete», scrive con molto acume Nicola Chiaromonte, «come si inizia *La Grande parata*: la dichiarazione di guerra, l'ululo della sirena che interrompe l'occupazione dei cittadini, l'operaio in cima al grattacielo, il barista tra i suoi cristalli, il giovanotto borghese a passeggio con la fidanzata; poi il suono della fanfara che chiama a raccolta, e trascina quei destini isolati a fondersi; l'arruolamento e, in un susseguirsi di dissolvenze, l'abbandono dell'individualità nella divisa, la marcia, la guerra. Se ci si ferma sull'episodio e sulla scenetta, il film diventa equivoco e facile, e quadri della potente semplicità di quello della partenza dei convogli per la linea del fuoco rimangono frammenti geniali, mentre Vidor è proprio il tipo di artista per cui il frammento è inconcepibile, che non può creare se non in funzione di una continuità poetica: solo per aver accumulato, diciamo così, emozione lungo il cammino, egli sbocca in quell'una o due, o più scene culminanti in cui il *pathos* si sprigiona a gran voce. Le grandi scene di Vidor sono talmente legate al movimento emotivo di tutta l'opera, talmente naturali da potersi dire obbligate, da aver quasi l'aria di fortissime tirate ad effetto: la storia d'amore de *La Grande parata* rimarrebbe di un convenzionalismo sdolcinato se il fatto della guerra, e direi la Guerra con la maiuscola, la guerra come *deus ex machina* delle emozioni, come eventualità della morte che dà il prezzo alle cose futili, non fosse lì a caricare di tensione patetica ogni scena».[50] Queste notazioni, da sottoscriversi in pieno, valgono naturalmente anche per la sequenza più famosa del film: quella in cui la ragazza francese si aggrappa al soldato americano per impedirgli di partire per il fronte. E valgono altresì per il modo con cui Vidor ha impiegato John Gilbert, trasformandone l'usuale immagine romantica di grande amatore in quella di un qualsiasi soldato.
Come era prevedibile, il successo anche commerciale (quindici milioni di dollari di incasso su quarantaciquemila investiti) di *La Gran-*

50. Nicola Chiaromonte, *L'arte di King Vidor*, «Scenario», anno II, n. 9, settembre 1933.

de Parata ridesta un vasto interesse produttivo verso film bellici, il più importante dei quali è *What Price Glory?* (*Gloria*) diretto nel 1926 da Raoul Walsh.

Tratto dall'omonimo dramma teatrale di Laurence Stallings - lo stesso autore del soggetto di *La Grande Parata* -, *Gloria* ottiene sugli schermi i medesimi riconoscimenti entusiasti della commedia sui palcoscenici di Broadway. Il tema centrale del film è quello dell'amicizia tra due commilitoni, divisi poi dall'amore per la stessa donna. Il palcoscenico della disputa è il fronte francese dove il capitano Flagg e il sergente Quirt combattono contro i tedeschi e l'uno contro l'altro per Charmaine. Interpreti straordinari della vicenda sono Victor McLagen, Edmund Lowe e Dolores Del Rio. Raoul Walsh ne manovra sapientemente i fili agendo sul doppio binario di una dura requisitoria contro la guerra e di una suggestionante soluzione di battute proprie della migliore commedia brillante. Dramma e farsa, pathos e komos, interagiscono equilibrati. Così, accanto a sequenze di aspro realismo (è rimasta celebre la scena del soldato che muore gridando «Basta sangue! Basta sangue!», commentate dalla didascalia a tutto schermo «Qual'è ora il prezzo della gloria?») fanno da contrappunto soluzioni di alta spettacolarità tra il comico e l'avventuroso. In tal modo, Walsh realizza un film eroicomico nella cui dinamica prendono posto con autorità scene di battaglia rimaste memorabili e realizzate senza risparmi di mezzi, né finanziari né tecnici: si pensi, ad esempio, alle eccellenti sequenze notturne dei bombardamenti aerei; o all'utilizzazione della macchina da presa per la prima volta montata sul «dolly» al fine di ottenere visioni ancor più coinvolgenti del campo dell'azione e della prima linea. Allo stesso modo e con la stessa ottica di Walsh, John Ford dirigerà nel 1952 un remake di *What Price Glory?*, uscito in Italia con il titolo di *Uomini alla ventura*: e il successo giungerà ancora una volta puntuale e meritato.

Contemporaneamente ai film di guerra in cui la fanteria gioca un ruolo di primo piano, si producono negli Stati Uniti pellicole sugli eroismi dei servizi segreti e sulle glorie dell'aviazione. L'uno e l'altro filone condizioneranno ampiamente la produzione cinematografica dei film sonori degli anni Trenta/Quaranta. Capostipite del primo filone è *Mare Nostrum*, diretto da Rex Ingram nel 1926; caposcuola del secondo è *Wings (Ali)*, realizzato da William Wellman nel 1927. Accolto dalla critica come "il più grande poema cinematografico dedicato al Mediterraneo", *Mare Nostrum* è un altro kolossal girato con enorme dovizia di mezzi tecnici e finanziari. Ingram ne padroneggia la messinscena con abilità e con la maestria di una rappresentazione realistica di notevole livello, al punto da farlo apprezzare come «il migliore film di genere spionistico del muto». Ispirato ad un altro romanzo di Vicente Blasco-Ibáñez, *Mare Nostrum* narra una storia d'amore e di spie tra un capitano di marina spagnolo (Antonio Moreno) e una bella agente tedesca (Alice Terry). Lui, Ulysses Ferragut, comandante della nave «Mare Nostrum», è sedotto dal fascino ammaliante «alla Mata Hari», della donna, Freya Talberg. Sarà lei a convincerlo a rifornire di carburante proprio il sommergibile tedesco

WHAT PRICE GLORY? (GLORIA)
1926

Regia: Raoul Walsh - *Soggetto*: Dal dramma teatrale omonimo di Laurence Stallings e Maxwell Anderson - *Sceneggiatura*: James T. O'Donohue - *Fotografia*: Barney McGill, John Marta, John Smith - *Musica* (per le proiezioni con orchestra): Erno Rapee - *Produzione*: William Fox per 20th Century Fox - *Origine*: USA - *Durata*: 115'.

INTERPRETI E PERSONAGGI

Victor McLagen (*capitano Flagg*), Edmund Lowe (*sergente Quirt*), Dolores Del Rio (*Charmaine*), William V. Mong (*Cognac Pete*), Phyllis Haver (*Shangai Mabel*), Leslie Fenton (*tenente Moore*), Elena Jurado (*Carmen*), Barry Norton (*Kenneth Lewisohn*), Ted McNamara, Jack Pennick, Mathilde Comont.

MARE NOSTRUM (MARE NOSTRUM)
1926

Regia: Rex Ingram - *Soggetto*: dal romanzo di Vicente Blasco-Ibãñez - *Sceneggiatura*: Willis Goldbeck - *Fotografia*: John F. Seitz - *Scenografia*: Ben Carré - *Montaggio*: Grant Whytock - *Produzione*: Rex Ingram per la MGM - *Origine*: USA.

INTERPRETI E PERSONAGGI

Antonio Moreno (*Ulysses Ferragut*), Alice Terry (*Freya Talberg*), Hughie Mack, Mickey Brantford.

WINGS (ALI)
1927
Regia: William A. Wellman - *Soggetto*: da un racconto di John Monk Saunders - *Sceneggiatura*: Hope Loring, Louis D. Lighton - *Fotografia*: Harry Perry - *Produzione*: Paramount - *Origine*: USA.
INTERPRETI E PERSONAGGI
Clara Bow (*Sylvia Lewis*), Charles Buddy Rogers (*Jack Powell*), Richard Arlen (*David Armstrong*), Jobyna Ralston (*Mary Preston*), Gary Cooper.

che silura la nave sulla quale è imbarcato il figlio. Risultato: Freya sarà fucilata come spia e Ulysses affonderà con la "Mare Nostrum", non senza aver prima distrutto il sommergibile nemico. Proprio nella morte, il dramma si risolve in apoteosi misticheggiante, con il trionfo dei due amanti riuniti come divinità nelle profondità del mare. A parte questo finale di dubbio gusto, ma pur sempre alla moda, *Mare Nostrum* è una requisitoria antitedesca crudamente rappresentata in un film che, a giusto titolo, Ingram considerava come il suo migliore lavoro.

Dai fondali marini alle altezze celesti si sposta il campo dell'azione in *Ali*, il primo e, tutt'oggi, uno dei massimi film bellici di aviazione della storia del cinema.

William Wellman, ex pilota della celebre «Squadriglia Lafayette» potendo contare su una collaborazione senza precedenti da parte dell'esercito e dell'aeronautica, ricostruisce in *Ali* la battaglia di St. Mihiel e celebra un vero e proprio elogio cinematografico dell'ardimento e delle epiche imprese compiute in Francia dall'aviazione americana. In questo film, la solita abusata vicenda del conflitto tra due amici aviatori innamorati di una crocerossina, è pura cornice.

Il quadro, la sostanza della storia è l'azione, è la mirabolante serie di duelli aerei, con la macchina da presa piazzata sugli apparecchi e con effetti di coinvolgimento del pubblico in "soggettive" assolutamente eccitanti. *Ali* è un inno al coraggio degli eroi dell'aria e fissa in un tutto armonico e rappresentativo — come si legge sulla brochure del film — «una pagina di eroismi librati nel cielo della più reverente ammirazione». Combattimenti terribili e vittorie stupende si susseguono per tutta la pellicola, anche se le sequenze finali sono di gran lunga le più emozionanti. Per averne anche solo una pallida idea, è sufficiente riferirsi alla trama, così come è riportata nel libretto di sala pubblicato dalla Paramount per l'edizione italiana del film. «Intanto», sta scritto, dunque, «giunge la grande prova: il Comando ha diramato l'ordine di un'offensiva generale in tutto il fronte. Gli aviatori, specialmente, sono chiamati a tenersi pronti: ché a l'arma del cielo è affidato un compito importantissimo e pericolosissimo.

Mancano pochi minuti all'attacco. Nel campo d'aviazione i motori rombano nell'attesa. Gli eroi, che forse non torneranno, stanno facendo, nelle loro baracche, gli ultimi preparativi con la calma dei forti. Jack, spinto dalla necessità di aprire il suo cuore, mostra a David il medaglione di Sylvia; ma nel gesto il medaglione cade a terra e si apre. Prima che Jack possa leggere la dedica rivelatrice, che aprirebbe nel suo cuore una ferita insanabile, David si precipita sul medaglione e straccia la fotografia: egli vuole evitare al fratello d'armi lo strazio della delusione proprio nel momento di affrontare il più grande cimento della loro vita.

Jack non comprende e, credendo che il gesto di David derivi da ingiusta gelosia si scaglia contro l'amico. Se non giungesse l'ordine immediato di salire a bordo, l'amicizia dei due aviatori sarebbe decisamente compromessa.

Nel cielo infuocato si svolge una lotta stupenda e sublime: duelli accaniti di assi, emozionanti cadute di apparecchi in fiamme, collisioni, bombardamenti, formano la cornice infernale ed esaltante del combattimento terrestre. La squadriglia di Jack e di David è presente dovunque senza dar tregua al nemico soverchiante. L'apparecchio di David è colpito e precipita in fiamme. Jack — che ha visto — crede il suo amico morto e un'ansia di vendetta lo assale, resa più atroce da un senso di rimorso per la lite avuta poco prima. Egli vendicherà l'amico ad ogni costo. E con il suo apparecchio si lancia nell'alto dei cieli contro gli apparecchi nemici al canto della sua mitragliatrice infallibile.

Ma David non è morto. Caduto oltre le proprie linee, riesce ad impadronirsi di un apparecchio nemico e si dirige ora, audacemente, verso il proprio campo. L'apparecchio segnato dalla croce nemica è scoperto da Jack che, nulla sospettando, vi dirige i colpi della sua mitragliatrice. David si accorge del tragico equivoco... cerca disperatamente di far capire al fratello la situazione... non risponde al fuoco e fugge. Invano! Jack, nella sua esaltazione diventa audace fino alla follia: la sua mitragliatrice colpisce giusto. E l'aquilotto precipita a terra inseguito strettamente dallo spietato avversario! Troppo tardi Jack si accorge del tragico errore: David è colpito a morte e vuole vicino a sé negli ultimi istanti colui che gli fu fratello. Con strazio indicibile Jack raccoglie dalle labbra tremanti di David le ultime parole: che sono parole di amore e di perdono».

Il fatto di essersi soffermati su parte del soggetto di *Ali* non deve sembrare un eccesso: infatti, la storia delle rivalità, del cameratismo, degli eroismi degli aviatori americani del film di Wellman è un prototipo (per la verità, raramente superato) degli infiniti lungometraggi di guerra aerea sia del muto che del sonoro; tra i quali, restando al primo conflitto mondiale, meritano un posto d'onore *Hell's Angels* (*Angeli dell'inferno*) (1930), di Howard Hughes,[51] *The Dawn Patrol* (*La squadriglia dell'aurora*) (1930) e *The Road to Glory* (*Le vie della gloria*) (1936), entrambi diretti splendidamente da Howard Hawks, *Lafayette Escadrille* (*La squadriglia Lafayette*) (1958) dello stesso Wellman, *The Red Baron* (*Il barone rosso*) (1964) realizzato da Roger Corman.

La fine del Muto

Negli ultimissimi anni della sua esistenza, il cinema muto si congeda dagli schermi delle grandi platee per andare ad occupare il viale del tramonto dei «pensionati» delle cineteche.

Con una produzione che univocamente in tutti i paesi dagli Stati Uniti alla Francia e all'Inghilterra, dalla Germania all'Unione Sovietica è tesa a rappresentare il desiderio di pace delle popolazioni provate per tanti anni dagli orrori di un conflitto mai verificatosi prima.

VERDUN, VISIONS D'HISTOIRE
(VERDUN, VISIONI DI STORIA)
1927
Regia, soggetto, sceneggiatura: Léon Poirier - *Origine*: Francia.
INTERPRETI
André Nox, Antonin Artaud.

DAWN (ALBA)
1928
Regia: Herbert Wilcox - *Origine*: Inghilterra.
INTERPRETI E PERSONAGGI
Sybil Thorndike (*Edith Cavell*).

KONEC SANKTA-PETERBURGA (LA FINE DI SAN PIETROBURGO)
1927
Regia: Vsevolod Pudovkin - *Sceneggiatura*: Nathan Zarchi - *Fotografia*: Anatolij Golovnia - *Scenografia*: Sergej Kozlovskij - *Costumi*: Michail Doller - *Montaggio*: Vsevolod Pudovkin - *Produzione*: Mezrabpomfilm - *Origine*: URSS - *Durata*: 91'.
INTERPRETI E PERSONAGGI
Ivan Čuvelev (*il ragazzo*), A. Čistjakov (*l'operaio*), Vera Baranovskaja (*sua moglie*), V.-Obolenskij (*Lebedev*), V. Čuvelev, Sergej Komarov (*commissario di polizia*), Vesevolod Pudovkin (*ufficiale tedesco*), Vladimir Fogel (*ufficiale tedesco*), N. Chmelev, A. Gromov, V. Tsoppi, M. Teresckovij.

51. «Nell'ottobre del 1927 Howard Hughes, miliardario eccentrico, industriale aeronautico, pilota e detentore di primati, iniziò la produzione di un colossale film d'ambiente aviatorio: *Hell's Angels* (*Gli angeli dell'inferno*). Quattro mesi dopo, licenziato il regista Luther Reed, assunse personalmente la regia delle riprese aeree, acquistando 40 aerei da combattimento, facendo costruire due aeroporti e approntando una costosa ricostruzione in miniatura di Londra, che doveva essere bombardata da uno Zeppelin. Quattro piloti morirono durante le riprese, il film costò quattro milioni di dollari, ma l'avvento del sonoro indusse Hughes a rifare tutte le scene dialogate e sostituire l'attrice Greta Niessen con l'esordiente Jean Harlow: con una spesa supplementare di un milione di dollari. *Gli angeli dell'inferno*, astuta contaminazione di eroismo e di erotismo, veniva offerto al pubblico nel 1930, ottenendo un grande successo». (Morando Morandini, *Il cinema e la guerra*, op. cit., pp. 269-270).

Con titoli quali *Verdun, vision d'Histoire* (*Verdun, visioni di Storia*) di Léon Poirier, *Dawn (Aeba)* di Herbert Wilcox, *Konec Sankta-Peterburga (La fine di San Pietroburgo)* di Vsevolod Pudovkin, il cinema muto internazionale cala il sipario sui film aventi per argomento, diretto o indiretto, la prima guerra mondiale passando il testimone nelle mani di autori che, agli inizi del sonoro, sapranno condurre il genere cinematografico al traguardo della dignità artistica.

L'avvenire in agguato

Romanza storica di ROBERTO BRATTO

con musica del M.° TOSELLI: "La canzone del pescatore"

Messa in scena di GIULIO ANTAMORO

Protagonista

VITTORIA LEPANTO

LOMBARDO FILM

Edizione POLI-FILM

FRANCESCO RAZZI

In apertura di capitolo:
Charlie Chaplin interpreta e inventa in *Charlot soldato* (1918) una universale figura di anti-eroe e una rappresentazione comico-grottesca della vita di trincea.

Nella pagina precedente:
Locandina di *L'avvenire in agguato*, realizzato in base ai canoni della pellicola-feuilleton da Giulio Antamoro nel 1916.

Pina Menichelli e Ruggero Ruggeri protagonisti di *Il sottomarino n. 27*, scritto e diretto da Nino Oxilia nel 1915. *(a lato)*

Il Comandante Peter Allaix (Ruggero Ruggeri) medita il suicidio per essere venuto meno ai propri doveri di militare, in una sequenza centrale di straordinaria efficacia drammatica. *(sotto)*

ITALA-FILM
TORINO

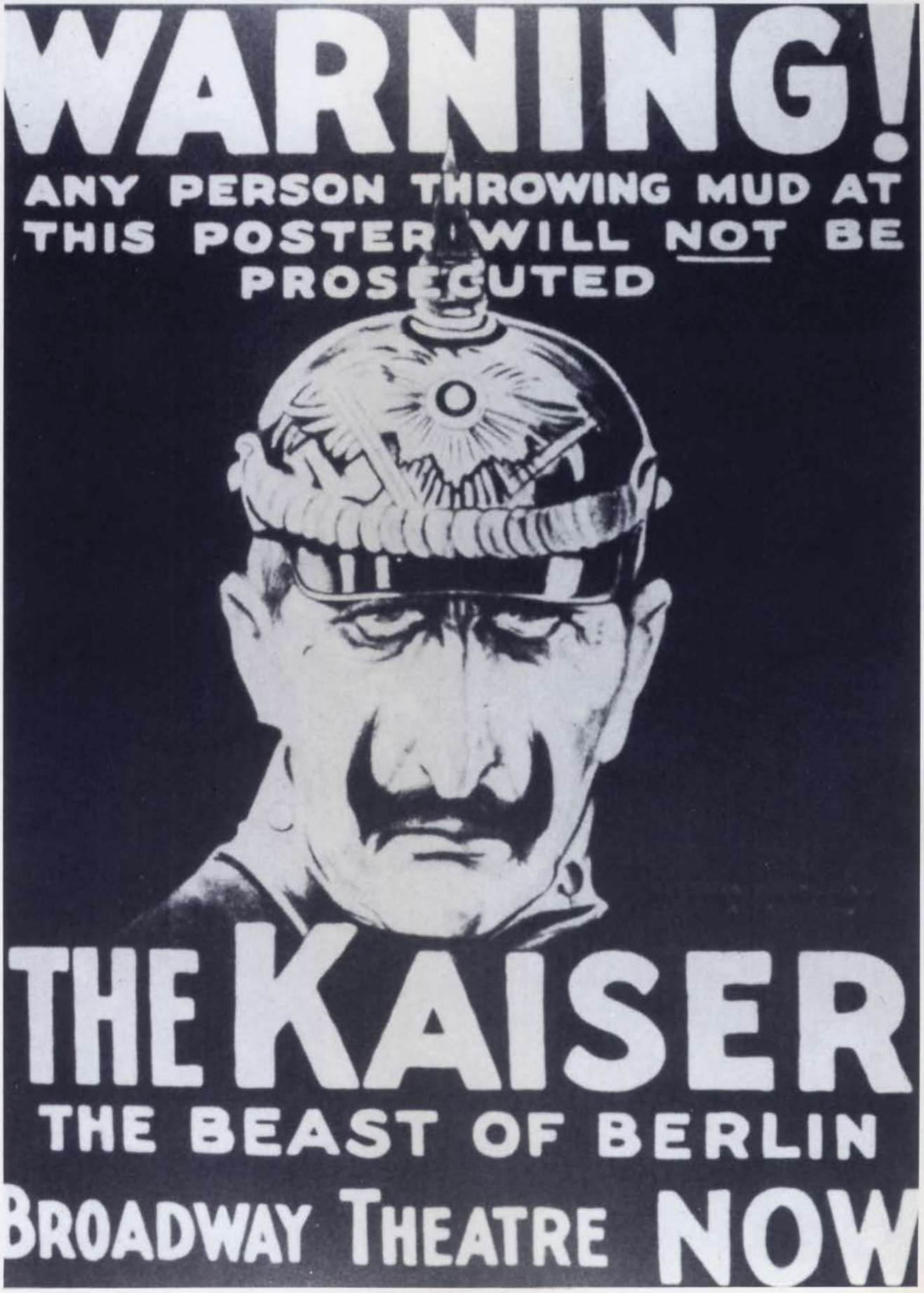
Nella pagina precedente:
Manifesto di *Maciste alpino* (1916), uno dei maggiori successi del popolare Bartolomeo Pagano. Le imprese del «gigante buono» e dell'ottimismo virile e scanzonato del protagonista suscitarono un incondizionato entusiasmo patriottico.

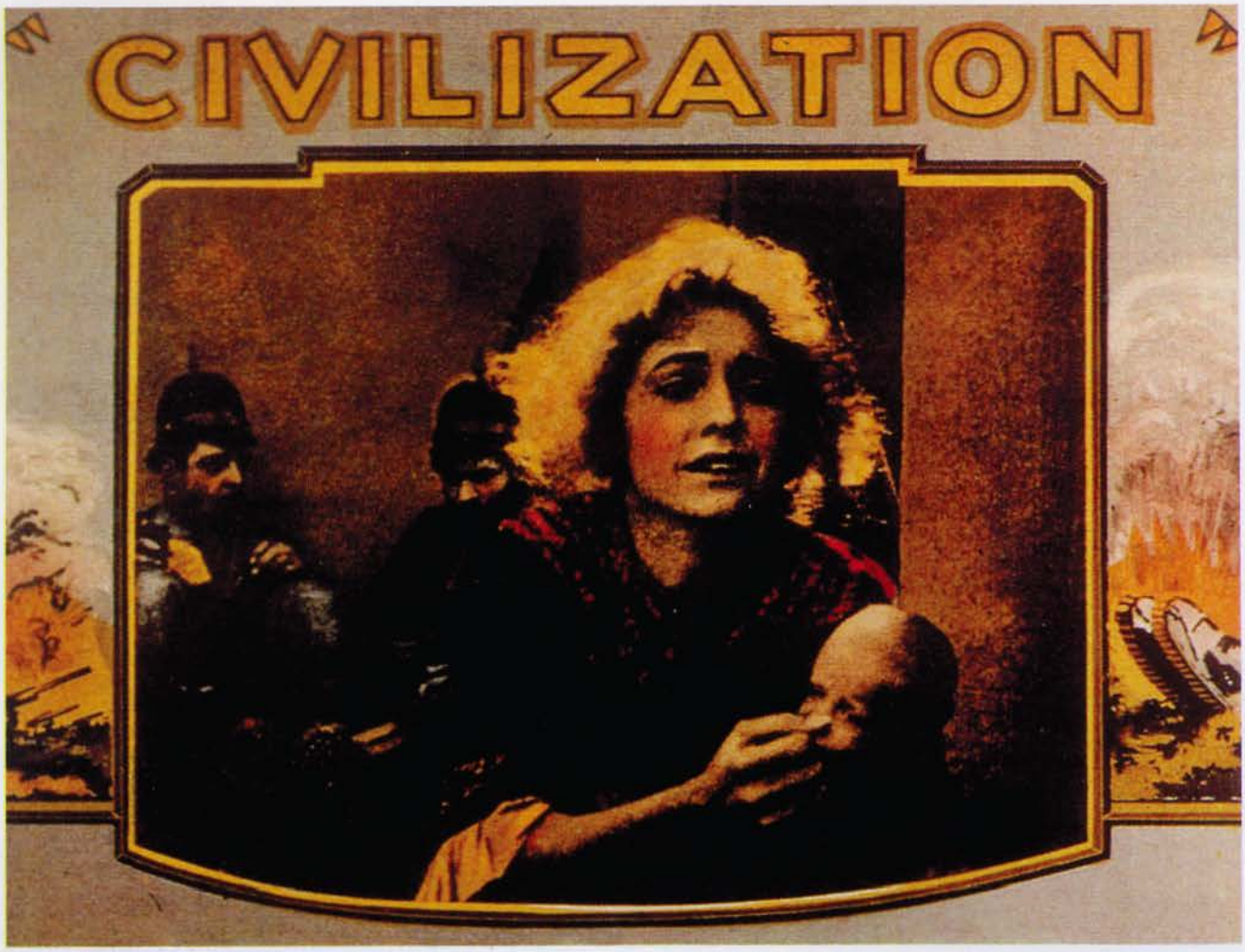
La troupe di *Maciste alpino*. *(a lato)*

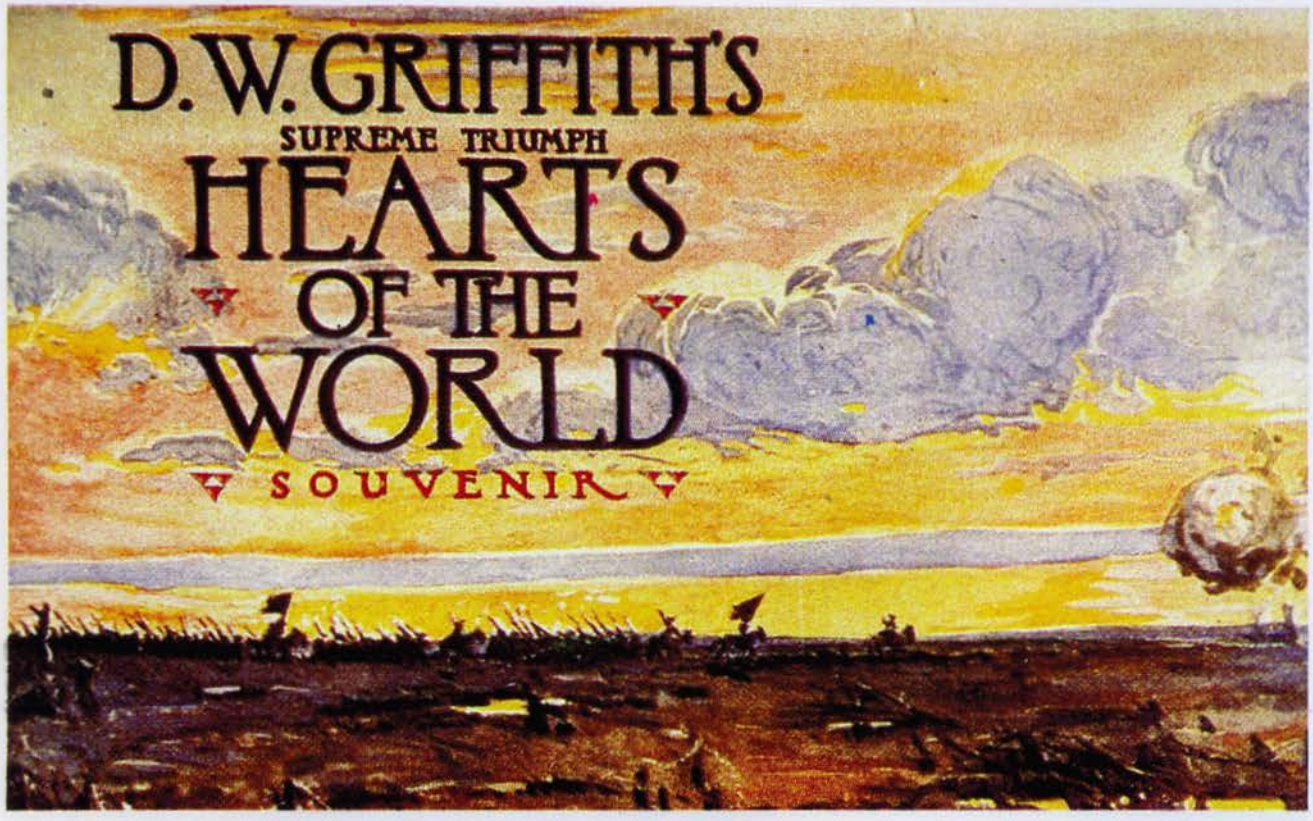
Accanto alla trasgressione di inserti comici, coesistono nel film sequenze di impressionante realismo tali da farlo giudicare come un'opera di rilievo rispetto alla norma della produzione italiana contemporanea. *(sotto)*

Nella pagina precedente:
Maciste alpino, pur proponendosi come trascinatore delle masse verso ideali-guida di eroismo e di abnegazione, procede lungo un crinale narrativo e visivo dove i giochi di parole e l'ironia delle didascalie interagiscono con immagini di derivazione circense.
Maciste è un Augusto che ha sempre la meglio nei confronti del Clown Bianco, identificato in un segaligno nemico tutto tic e difetti.

The Little American di Cecil B. De Mille, un classico della propaganda antitedesca interpretato da Mary Pickford, «la fidanzata d'America», simbolo incontaminabile della dolcezza e della purezza. Il film ha fatto epoca proprio grazie a questo espediente di identificazione drammaturgica, di fronte al quale non ci fu spettatore americano a non sentirsi coinvolto, come colpito da un affronto personale. *(sotto)*


WARNING!
ANY PERSON THROWING MUD AT THIS POSTER WILL NOT BE PROSECUTED
THE KAISER
THE BEAST OF BERLIN
BROADWAY THEATRE NOW


CIVILIZATION


D. W. GRIFFITH'S
SUPREME TRIUMPH
HEARTS
OF THE
WORLD
SOUVENIR

D·W·GRIFFITH'S
SUPREME TRIUMPH
HEARTS OF THE WORLD
A LOVE STORY OF THE GREAT WAR
18 MONTHS IN THE MAKING
BATTLE SCENES ON THE BATTLEFIELDS OF FRANCE
MANAGEMENT WILLIAM ELLIOTT & F. RAY COMSTOCK & MORRIS GEST

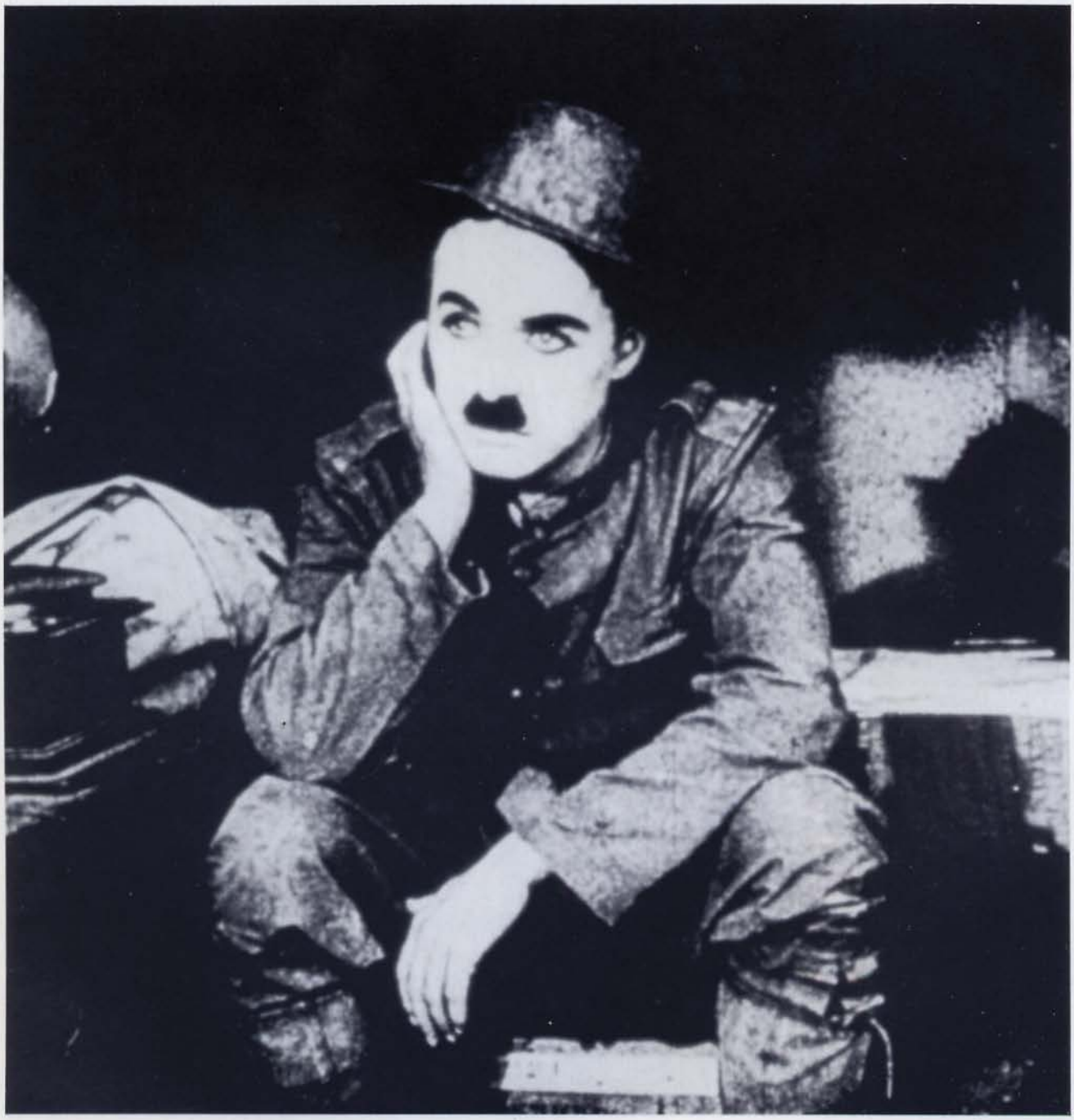
Nelle pagine precedenti:
Manifesto di *The Kaiser, the Beast of Berlin*, uno dei più virulenti film della campagna hollywoodiana contro le atrocità belliche compiute dai tedeschi.

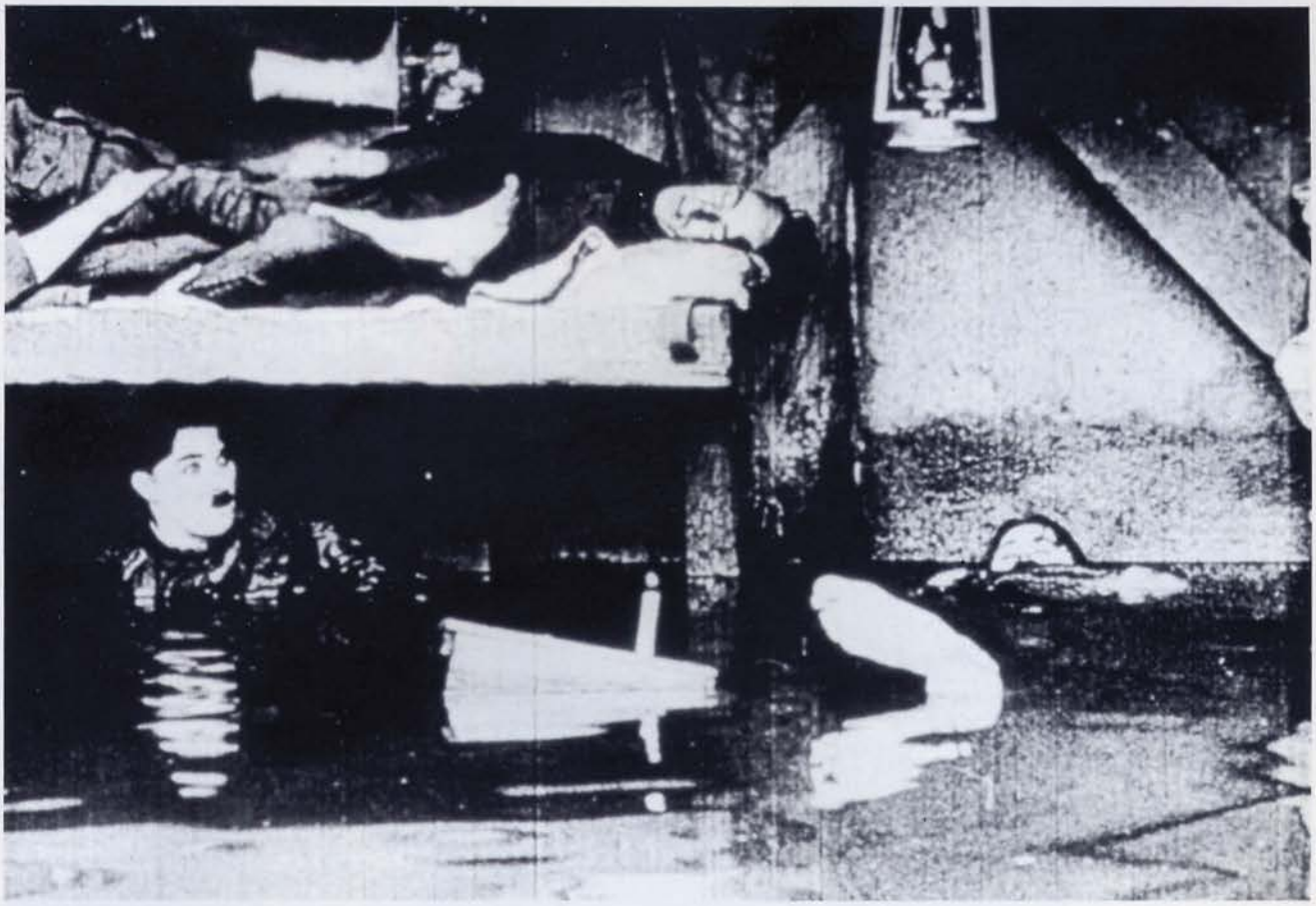
Manifesto di *Civilization* diretto nel 1916 da Thomas Harper Ince.

Manifesto di *Hearts of the World* diretto nel 1918 da David Wark Griffith.

Hearts of the World, nell'alternare artifici scenografici e visioni dal vero, ha il pregio di un film «realista» che ci rende partecipi della cruda materialità della guerra.

In questa pagina:
In *Charlot soldato*, la maschera dell'omino vagabondo si esibisce in una sorta di balletto dell'assurdo, trascorrendo la vita di trincea tra momenti di esilarante comicità, squarci di toccante lirismo e stati di profondo abbandono.





Nella pagina precedente:
In *Charlot soldato*, la drammatica esperienza dell'inondazione della trincea si risolve in una dissacrante parodia e dà luogo ad una sequenza da antologia. *(in alto)*

La fantasia di Charlot allontana lo stato di prostrazione e di solitudine del soldato immergendolo in un sogno ad occhi aperti alla ricerca di un impossibile benessere. *(in basso)*

In questa pagina:
Charlot partecipa alle esercitazioni militari non senza sottrarsi all'impareggiabile arte della trasgressione e della gag. *(in alto)*

L'idillio tra Charlot e la ragazza francese (Edna Purviance). *(in basso)*

Arriva la posta, ma l'omino, che non riceve messaggi, sbircia nelle lettere altrui alla disperata ricerca di una frase di solidarietà e di speranza che possa risollevare anche il suo animo.

Nella pagina seguente:
Charlot soldato. Gli alti comandi tedeschi. *(in alto)*

Travestito da ufficiale tedesco, Charlot si appresta a mettere in scacco l'intero quartier generale nemico. *(in basso)*

In *J'accuse* (1919), Abel Gance rappresenta i disastri della guerra con la partecipazione sincera e commossa di un grande artista. *(in alto)*

Redenzione d'anime, diretto nel 1928 da Silvio Laurenti-Rosa, è una summa dell'intera produzione del muto italiano sulla Grande Guerra. *(a lato)*

I quattro cavalieri dell'Apocalisse, diretto nel 1921 da Rex Ingram, oltre che per aver promosso Rodolfo Valentino al rango di star ed aver lanciato la sua breve e mitica carriera divistica, è rimasto celebre per le grandiose scene di battaglia e per la loro sorprendente composizione figurativa. *(in alto)*

Rodolfo Valentino nella celebre sequenza del tango avvincente e ammaliatore di *I quattro cavalieri dell'Apocalisse*. *(a lato)*

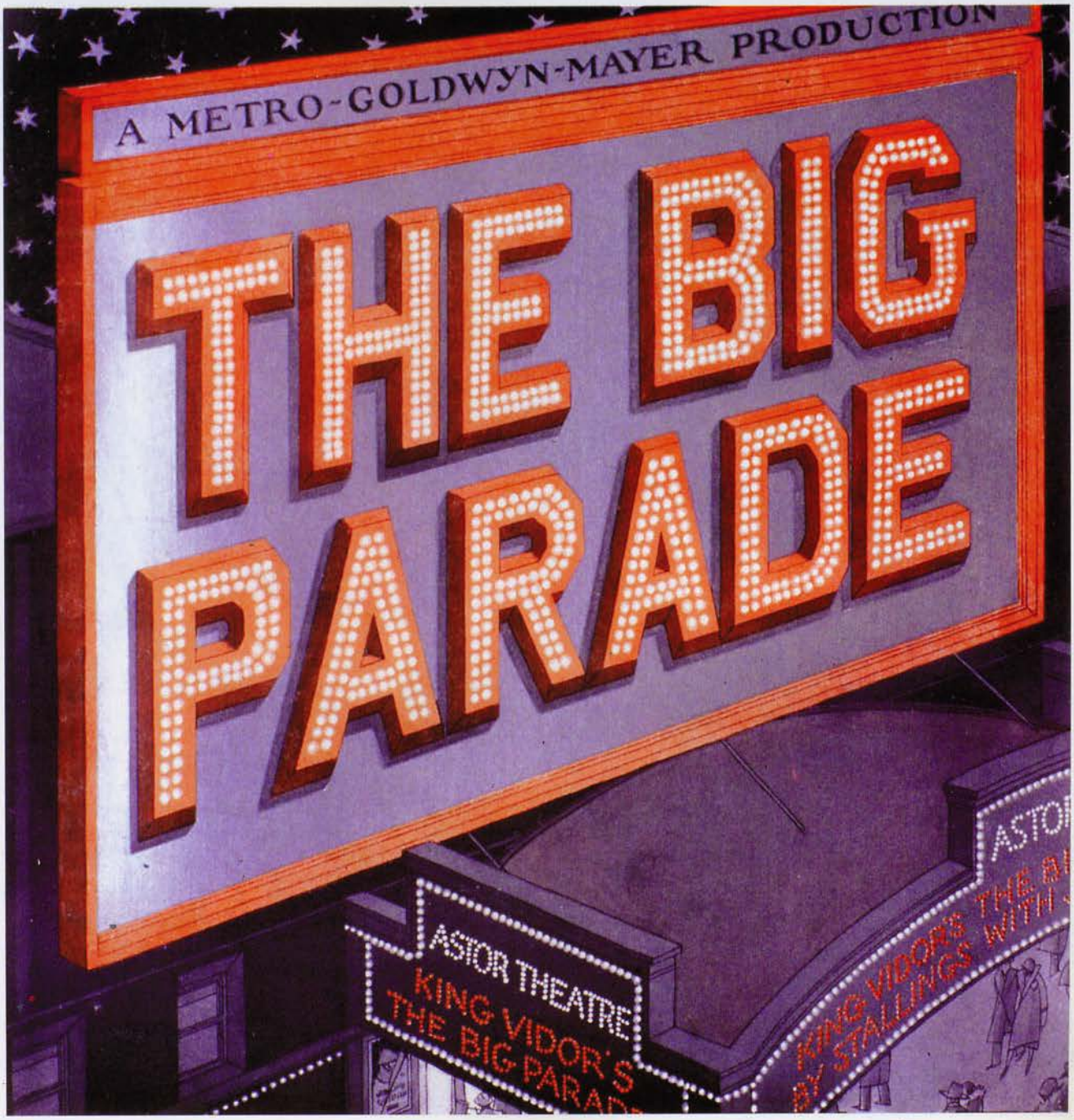
Nella pagina accanto:
Manifesto di *Fiocca la neve* realizzato nel 1928 da Emanuele Rotondo.

L'Invicta Film
PRESENTA
FIOCCA LA NEVE
·INTERPRETI·
NIMFA D'ORO. LIA TOMAS·G. D'ANDREA·S. ROTONDO

Un celebre fotogramma di *La grande parata* diretto nel 1925 da King Vidor: il capolavoro del regista ha il merito di un sostanziale equilibrio tra toni epici e delicate notazioni da storia intimista. *(a lato)*

Jim Apperton (John Gilbert), protagonista di *La grande parata*, vive la terribile esperienza della prima linea e in un'azione al fronte rimane mutilato di una gamba. *(in basso)*

Il richiamo pubblicitario della Metro-Goldwin-Mayer all'Astor Theatre per *La grande parata*: un campione di incassi e un enorme successo di pubblico e di critica.

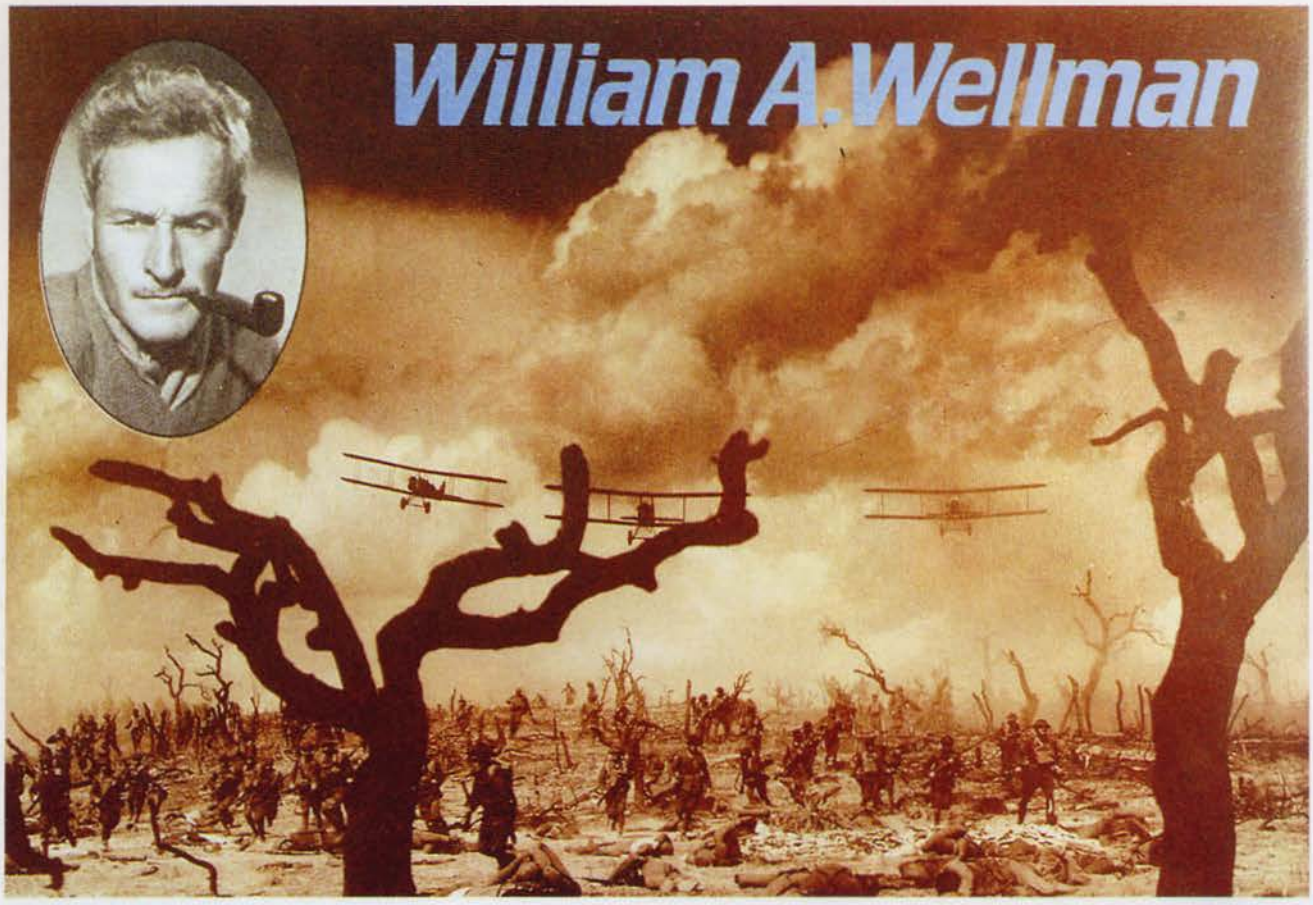


Copertina italiana del libretto di sala di *What Price Glory? (Gloria)*, diretto nel 1926 da Raoul Walsh. Tratto dall'omonimo dramma teatrale di Laurence Stallings, lo stesso autore del soggetto di *La grande parata*, *Gloria* ottiene sugli schermi i medesimi riconoscimenti entusiasti della commedia rappresentata sui palcoscenici di Broadway. *(in alto)*

Dolores Del Rio e Victor Mac Lagen, protagonisti di *Gloria*, in una cartolina pubblicitaria. *(a lato)*

Nella pagina accanto:
Manifesto di *Reticolati*, un film Paramount con Pola Negri, in cui l'amore e la comprensione tra nemici di sesso diverso sono al centro della vicenda di guerra.

RETICOLATI
con
POLA NEGRI
è un film Paramount



Fotomontaggio per il film *Ali*, realizzato da William Wellman nel 1927. Il regista, ritratto nel riquadro e dell'aeronautica, è autore di uno dei massimi film bellici di aviazione della storia del cinema. *(in alto)*

Jack Powell, protagonista di *Ali*, in una sequenza centrale sull'ardimento e le epiche imprese compiute in Francia dall'aviazione americana. *(in basso)*

Nelle pagine seguenti:
Manifesto di *Wings (Ali)*.

Manifesto di *La squadriglia degli eroi* che, sulla base del successo di *Ali*, è un'avvincente storia delle rivalità, del cameratismo, degli eroismi degli aviatori americani durante il primo conflitto mondiale.

Manifesto di *Hell's Angels (Angeli dell'inferno)*, diretto nel 1930 da Howard Hughes.

WINGS
With CLARA BOW
CHARLES (Buddy) ROGERS, RICHARD ARLEN
and GARY COOPER

LA SQUADRIGLIA
DEGLI EROI
Una produzione di:
WILLIAM WELLMAN
con: Gary Cooper e Fay Wray

HOWARD HUGHES' Thrilling Multi-Million Dollar Air Spectacle
HELL'S ANGELS
with
JEAN HARLOW
Ben Lyon
James Hall

II

I CAPOLAVORI DEGLI ANNI TRENTA

All'ovest niente di nuovo

«Nel 1931», ha scritto Glauco Viazzi, «la parigina "Revue du Cinéma" dedicava un suo numero ai *Film de guerre*, con in copertina un fotogramma tratto da *Frammenti di un impero* di Ermler (un teschio issato su d'una piramide di medaglie), e con l'appendice di un'inchiesta sul "valore di propaganda pacifista dei film di guerra", con risposte di Barbusse, Berl, Bloch, Crémieux, Dabit, Maurois, Morand, Thérive ed altri. Molte pagine di quella "Revue" erano dedicate ai due film di pace ritenuti, in quel momento, più importanti: *Westfront 1918* di G. W. Pabst e *All'Ovest niente di nuovo* di Milestone. In quel periodo essi iniziavano i loro passaggi sugli schermi delle nazioni democratiche: erano, infatti, rigorosamente vietati nei paesi dittatoriali; e invece liberamente proiettati nell'Unione Sovietica e negli Stati Uniti, in Francia e in Inghilterra».[1]

Quando, tra il 1931 e il 1934, vengono prodotti, dunque, alcuni tra i migliori film tendenti ad indicare all'umanità la via per una pacifica composizione dei conflitti internazionali, siamo già nel clima storico delle crescenti inquietudini e dell'impegno degli intellettuali democratici per cercare di frenare quei processi involutivi che, lentamente e inesorabilmente, condurranno al secondo conflitto mondiale. Il cinema, in questo senso, ha avuto un ruolo fondamentale, meritevole di essere annotato sui libri di Storia, oltre che nei volumi di storia dell'arte.

All'Ovest niente di nuovo, il prototipo sonoro dei film americani di pace, unanimemente considerato una tappa capitale nella storia del cinema, a causa della sua terribile e sconcertante verità, ha avuto, sia in Germania che in Italia, un tormentato cammino. In Italia, ad esempio, è uscito solo nel 1956, essendo stata vietata dal fascismo la sua proiezione, così come il romanzo di Erich Maria Remarque (ne circolava clandestinamente qualche copia nella traduzione francese, edita da Stock, con la sua copertina verde-bianca), da cui il film di Milestone è liberamente tratto. Così, mentre *All'Ovest niente di nuovo* miete consensi eccezionali (Premio Oscar per il miglior film e per la migliore regia; candidatura al Premio Nobel per la pace del produttore Carl Laemmle), in Germania, durante la "prima" a Berlino, i nazisti capeggiati dallo scrittore Arnold Brenner tentano di in-

1. Glauco Viazzi, *Sul fronte occidentale una farfalla muore*, «Cinema (nuova serie)», n. 1, aprile 1952, p.159.

terrompere la proiezione lanciando topi in platea e in Italia Emilio Bodrero sul «Popolo d'Italia» ne giustifica la censura scrivendo apertamente: «Il film dice la verità sulla guerra, dunque è giusto che sia proibito».

In effetti, anche ad una visione odierna, e quindi ad una distanza di oltre mezzo secolo dalle prime proiezioni, *All'Ovest niente di nuovo* trasmette quelle stesse emozioni e quel senso di sincerità e verità che, in un'ottica negativa, il fascismo aveva aspramente osteggiato. Il film è realmente una coraggiosa e potente opera d'arte. Uno stile esemplarmente preciso ed un montaggio accuratamente calibrato irrobustiscono il piglio narrativo di una vicenda, nella quale l'uso di un dialogo essenziale e di un suggestivo contrappunto di effetti sonori mantengono in costante tensione la storia tragica dei protagonisti. Vittime innocenti della guerra, i ragazzi tedeschi di *All'Ovest niente di nuovo* ne subiscono gli effetti devastanti, come schiantati da una macchina terribile che disintegra qualunque ideale di fratellanza, di pace, di libertà.

Nel 1916, in un piccolo villaggio tedesco, un gruppo di ragazzi, infiammati dalla vista dei soldati che sfilano per le strade e dalle alate parole di propaganda del loro anziano professore di liceo, si arruolano come volontari e corrono alle armi al grido di "basta studiare!". Soltanto Paul Baumer esita, ma anch'egli viene persuaso a partire. Già nella fase di un breve e brutale addestramento si presentano le prime cocenti delusioni: è il bidello della scuola, ora sergente, ad infierire sui giovani intellettuali imponendo loro i rigori di una ferrea disciplina prussiana. Giunte al fronte, le reclute vedono crollare tutte le loro illusioni. Il cinico storicismo dei veterani li pone davanti alla realtà: la trincea è cannoneggiamento, è strazio, fango, disordine, incubo, fame. Il battesimo del fuoco e della loro prima missione pericolosa si materializza nello spettro della paura e della disperazione. Nella breve sequenza della messa in posa notturna del filo spinato, in mezzo al bombardamento nemico, i ragazzi volontari toccano con mano il tremendo senso di smarrimento che si prova alla vista dei compagni morti sul campo. Uno di essi, accecato dalla scheggia di una granata e come impazzito, urla la propria disgrazia brancolando fra i reticolati fino a cadere fulminato. È questa, la guerra: ore interminabili di ossessionanti bombardamenti, di martellamenti spaventosi, subiti sui propri nervi e sopportati nell'anima. Lentamente, l'uomo si degrada e la lotta per la sopravvivenza è l'imperativo per sfuggire al pericolo di incontrollabili reazioni isteriche. Subito dopo è l'attacco, in una sequenza che da sola sarebbe sufficiente a fare del film un capolavoro.

«Qui», scrive Viazzi, «Milestone voleva raggiungere il culmine della sua parabola di narratore, ed esprimere la disperante bestialità del massacro imperialista. Ha usato forme di un realismo estremo e una tecnica da maestro. Non è possibile resistere al ritmo di questa sequenza impressionante. Vengono all'attacco i francesi. Vengono all'attacco alla baionetta, di furia, alla diavola, senza risparmio alcuno di sé, nonostante le mitragliatrici, nonostante la fucileria. Non sono

ALL QUIET ON THE WESTERN FRONT (ALL'OVEST NIENTE DI NUOVO)
1930

Regia: Lewis Milestone - *Soggetto*: tratto dal romanzo «Niente di nuovo sul fronte occidentale» di Erich Maria Remarque - *Sceneggiatura*: Dell Andrews, Maxwell Anderson, George Abbott - *Direttore dei dialoghi*: George Cukor - *Fotografia*: Arthur Edeson - *Scenografia*: Charles D. Hall, W. R. Schmitt - *Musica*: David Broekman - *Montaggio*: Edgar Adams, Milton Carruth - *Produzione*: Carl Laemmle jr. per la Universal International - *Origine*: USA - *Durata*: 140'.

INTERPRETI E PERSONAGGI

Lew Ayres (*Paul Baumer*), Louis Wolheim (*Katczinsky*), John Wray (*Himmelstoss*), George 'Slim' Summerville (*Tjaden*), Raymond Griffith (*Gerard Duval*), Russell Gleason (*Müller*), William Bakewell (*Albert*), Scott Kolk (*Leer*), Walter Rogers (*Bohm*), Ben Alexander (*Kemmerich*), Owen Davis jr. (*Peter*), Beryl Mercer (*la madre di Paul nella versione sonora*), Zasu Pitts (*la madre di Paul nella versione muta*), Edwin Maxwell (*il padre di Paul*), Richard Alexander (*Westhus*), Harold Goodwin (*Detering*), Marion Clayton (*la sorella di Paul*), G. Pat Collins (*tenente Bertinck*), Yola D'Avril (*Suzanne*), Poupée Andriot, Renée Damond (*ragazze francesi*), Arnold Lucy (*Kantorek*), William Irving (*Ginger*), Edmund Breese (*Herr Meyer*), Heinie Conklin (*Hammacher*), Bertha Mann (*la suora*), Bodil Rosing (*il sorvegliante*), Joan Marsh (*la ragazza del manifesto*), Tom London (*l'attendente*), Vincent Barnett (*il cuoco*), Fred Zinnemann (*un uomo*).

più esseri umani, questi che scagliati in un impeto estremo "ci corrono incontro", ci "saltano addosso". Si ha un bell'essere spettatori smaliziati: com'è facile capire, dopo aver visto questa sequenza, il terrore dei primi spettatori dei film Lumière, che paventavano di esser schiacciati dal treno che entrava nella stazione! Per la prima volta vedevamo sullo schermo un assalto alla baionetta di tal vigore, e davvero ci pareva di esser nella trincea tedesca, ad attendere l'urto. Giungono i francesi nelle trincee e vi irrompono. Ha inizio il corpo a corpo. Il realismo di Milestone diviene ancora più acuto e profondo. Questa gente che non si era mai vista prima d'allora, che nulla sa l'una dell'altra, si dilania e massacra in una mischia disumana. Ma perché si battono così? Che cosa li ha condotti a lacerarsi così, con le armi, e con le unghie, e coi denti?».[2]

Dopo questo momento di altissima tensione, Milestone allenta il ritmo della narrazione in alcune sequenze chiarificatrici. Nelle retrovie, i superstiti, sia pure in un complesso di idee incerte e confuse, si guardano dentro e, nel loro attaccamento disperato alla vita e a quanto hanno di più caro, si interrogano sul loro destino e sui perché della guerra. Nei momenti di pausa, i ragazzi tedeschi cercano lo stordimento nell'alcool e nella compagnia di alcune prostitute francesi, che si offrono loro per fame. Il mondo degli affetti e dell'amicizia, quello dei ricordi e della solidarietà non sono ormai che lontanissime nebulose. La morte è la sola realtà che incombe su un destino ineluttabile. Le reclute muoiono così una ad una, travolte dalla brutalità del massacro. Paul Baumer, in un corpo a corpo in un cimitero sconvolto dalle bombe, si trova faccia a faccia con un francese e lo ferisce a morte. Assiste traumatizzato alla sua lenta agonia, lo supplica di non morire, infine gli chiede perdono e promette di scrivere alla moglie. Passano i giorni e la morte continua a falciare le sue vittime. In seguito ad una ferita, Paul viene mandato a casa, ebbro di felicità per essere ancora vivo. Ma, in licenza, non riesce più a ristabilire i consueti contatti con un mondo che sente ormai estraneo. Nella birreria, i politicanti si dilettano di strategia e fra i vecchi combattenti persistono le usurate idee sulla guerra. Nella scuola, il suo vecchio professore è sempre lì ad incitare i suoi giovani scolari ad arruolarsi. Accolto festosamente come un eroe e invitato a raccontare, Paul pronuncia il suo famoso, amoroso discorso: «Vi ho sentito anche oggi recitare la solita storia. Per creare più uomini di ferro. Più giovani eroi. Voi pensate sempre che sia dolce e magnifico morire per il proprio paese, vero? Bene, pensavamo che aveste ragione, ma al primo bombardamento abbiamo imparato qualcosa di diverso. È sporco e penoso morire per il proprio paese. Quando accade di morire per il proprio paese tanto varrebbe non morire del tutto. Lui vi dice di partire e di morire. Vi domando perdono, ma è più facile dire di partire e morire che farlo. Al fronte noi siamo morti o vivi, è tutto. Ciò dura da tre o quattro anni. E ogni giorno è un anno, ogni notte un secolo. E il nostro corpo è terra, i nostri pensieri creta e noi dormiamo e mangiamo con la morte. E siamo fottuti perché non si può vivere così e continuare ad avere pensieri umani».[3]

2. Glauco Viazzi, *Sul fronte occidentale una farfalla muore*, op. cit., p. 161.
3. Cit. in Gian Piero Brunetta, *La guerra lontana*, op. cit., pp. 36-37.

Questa posizione pessimistica e dura non è condivisa dai ragazzi, che insultano e cacciano il protagonista. Paul, quasi con un senso di sollievo, torna al fronte. Qui trova nuovi e più giovani compagni: i suoi vecchi amici sono tutti morti. Ora Paul è solo. La guerra sta per finire, non si combatte più. Al fronte tutto tace. Siamo così giunti al celebre finale, che non si trova nel romanzo di Remarque. Dalla sua trincea, Paul scorge una farfalla e si sporge per raccoglierla, ma è colpito a morte da un cecchino nemico. La mano di Paul ha un sussulto e si irrigidisce. Quel giorno i bollettini segnalano: "Niente di nuovo sul fronte occidentale". Ora, sui campi di Francia, disseminati di croci, sfilano gli spettri di Paul e dei suoi compagni e in questo mare di croci risiede il messaggio di pace e di fratellanza di *All'Ovest niente di nuovo*: uno dei primi kolossal del sonoro (trentacinque set, dieci tonnellate di polvere da sparo, sei tonnellate di dinamite, seimila bombe), che Milestone padroneggia in un equilibrio esemplare fra realismo della messa in scena e lirismo dei dialoghi. Dall'orrore all'angoscia e dall'angoscia all'oppressione, *All'Ovest niente di nuovo* è un viaggio attraverso i lividi toni di immagini lacerate dall'esasperazione quasi panica dei combattimenti, ma anche vibranti di straordinari squarci elegiaci.

Westfront 1918

Contemporaneamente al film di Milestone, alla vigilia della grande crisi tedesca del 1930-'33 e a pochi mesi dalla caduta della debole e malferma Repubblica di Weimar, escono in Germania alcuni film di notevole pregio, tra i quali meritano particolare considerazione *Westfront 1918* (*Quattro fanti*) di Georg Wilhelm Pabst e *Niemandsland* (*Terra di nessuno*) di Victor Trivas.
Liberamente ispirato al romanzo «Vier von Infanterie» («Quattro fanti») di Ernst Johannsen, *Westfront 1918* è ancora un film sulla vita di trincea e sugli smarrimenti dei soldati al fronte, nei mesi immediatamente precedenti la fine del conflitto. Definito come «il meno spettacolare fra tutti i film di guerra», *Westfront 1918* esaspera la visione realistica del fronte evitando, a differenza di *All'Ovest niente di nuovo*, qualsiasi notazione di natura emotiva o sentimentale. Simile nell'intreccio al film di Milestone, se ne discosta perché, anche nelle scene più intense non indulge mai a declamazioni. Come ha scritto Nicola Chiaromonte,[4] nel film di Pabst s'insiste sul senso del dolore e dell'inumano fino al limite del sopportabile. Il regista agisce sulla storia con la crudeltà di un infermiere che strappi senza riguardi le bende da una ferita. In questa sorta di grandioso «lamento», Pabst sceglie e sistema le immagini con la precisione dello stilista che sembra preoccupato dalla purezza della tecnica anziché dal bollore del contenuto. La violenza del realismo si trasforma in evidenza plastica e l'impassibilità dello stile pabstiano raggiunge un'efficacia tanto maggiore quanto più la materia è scottante e forte l'intenzione polemica. Anche la scelta di Pabst nel rifiutare un commento musi-

WESTFRONT 1918 (QUATTRO FANTI o WESTFRONT)
1930
Regia: Georg Wilhelm Pabst - *Soggetto*: dal romanzo «Vier von Infanterie» di Ernst Johannsen - *Sceneggiatura*: Laszlo Vajda, Peter Martin Lampel - *Fotografia*: Fritz Arno Wagner, Charles Metain - *Scenografia*: Ernö Metzner - *Montaggio*: Hans Oser - *Produzione*: Nero Film - *Origine*: Germania - *Durata*: 96'.
INTERPRETI E PERSONAGGI
Gustav Diesse (*Karl*), Hans Joachim Moebis (*lo studente*), Fritz Kampers (*il bavarese*), Claus Clausen (*il tenente*), Jackie Monnier (*Yvette*), Hanna Hoessrich (*moglie di Karl*), Else Heller (*madre di Karl*), Gustav Püttjer, Carl Balhaus, Aribert Mog, André Saint-Germain.

4. Nicola Chiaromonte, *Dei film di pace detti film di guerra* «Scenario», n. 10, novembre 1932. Cit. in *Critica italiana primo tempo: 1926-1934*, a cura di Bianca Pividori, «Studi monografici di Bianco e Nero», n. 6, Roma, 1973, pp. 144.

cale alle immagini a favore della sinistra musicalità dei rumori va nel senso di una «crudezza con stile» e fa assumere al film un'efficacia e un ritmo del tutto particolari.

Westfront 1918 ha il pregio di non scadere mai nel grossolano e nell'approssimativo e di mostrarci, con assoluta parsimonia di mezzi espressivi, la cruda tragedia dei fatti e della vita, in un continuo alternarsi di sequenze sui tragici avvenimenti del fronte e sulle tristi condizioni nelle quali si dibattono anche gli abitanti dell'interno. I motivi scenografici della guerra sono quelli ancora delle trincee, del filo spinato, della nebbia, del fumo, della terra dilaniata dagli obici e butterata di buche e di fossati. Con la differenza che l'accentuazione della visione allucinatoria, determinata dai tagli di illuminazione di un chiaroscuro da cinema espressionista, crea qui un clima claustrofobico ed opprimente di esemplare efficacia drammaturgica.

I tragici effetti della guerra vengono evidenziati in *Westfront 1918* attraverso una narrazione corale strutturata su un susseguirsi di episodi riguardanti il destino dei quattro fanti protagonisti. Lungo queste vicende di vita e di morte sul fronte francese negli ultimi mesi della guerra,[5] si inseriscono sequenze da antologia. Georges Sadoul[6] ne indica le piu commoventi: gli uomini sepolti vivi dai bombardamenti; la prima notte d'amore d'una giovane recluta con una francese; il razionamento in Germania e le code dinanzi alle macellerie; lo studente ucciso da un ferito che urla nella «terra di nessuno»; l'attacco dei carri armati; il tenente impazzito, i feriti e gli agonizzanti in una cappella trasformata in ospedale.

Con un simile contenuto, *Westfront 1918* non poteva aver vita facile nella Germania pre-hitleriana: e, infatti, non la ebbe e fu uno dei primi bersagli censori delle prime avvisaglie del nazismo. Il giorno prima della presentazione al pubblico, Pabst decise di aggiungere un enorme punto interrogativo alla parola «fine». Ritirato dalla circolazione qualche mese dopo la prima proiezione, *Westfront* viene ampiamente amputato e riportato sullo schermo alla fine del 1931, per essere poi definitivamente messo all'indice nella primavera del 1933, dopo l'avvento di Hitler al potere.

Terra di nessuno

Identico è il destino di *Niemandsland* (*Terra di nessuno*), diretto nel 1931 da Victor Trivas, ex operatore e allievo di Pabst. Ispirandosi ad un'idea di Leonard Frank, Trivas nel film ne sposa in pieno le spinte ideali, rivendicando per l'umanità una vita nuova e migliore. Il riferimento a Frank è per il regista anche un atto di grande coraggio nella Germania pre-hitleriana, essendo stato lo scrittore, insieme a Heinrich Mann e Johannes Becher, tra i pochi tedeschi che, nel 1914, presero posizione contro la guerra e avendo usato nei suoi romanzi incisivi accenti polemici contro la vecchia e «disumana» società prussiana.

5. «Gli ultimi mesi della prima guerra mondiale, sul fronte francese. Nella sua fattoria Yvette serve il thè ad alcuni fanti tedeschi. Allarme. Tra lampi di esplosioni e filo spinato ci sono uomini che corrono: alcuni si abbattono al suolo; altri indossano le maschere antigas; un tenente urla degli ordini; alcuni soldati sostengono il tetto di un rifugio che sta per crollare. Esauritasi la scaramuccia, uno studente approfitta d'una missione assegnatagli per passare una notte d'amore con Yvette. Di ritorno dal suo battaglione, incontra l'amico Karl che va in licenza. Al fronte una compagnia d'attori dà uno spettacolo per le truppe. Intanto Karl giunge nella sua cittadina dove ci sono soldati che sfilano e lunghe code di donne davanti ai negozi di alimentari. A casa sorprende la moglie a letto con l'amante; la donna cerca di giustificarsi, ma lui non le rivolge la parola e la mattina dopo riparte per il fronte. Durante un attacco improvviso lo studente è ucciso: il soldato francese che lo ha colpito è stato ferito e ora giace urlando nella "terra di nessuno". Karl si offre volontario per un'azione di perlustrazione. La mano di un cadavere, forse quello dello studente, sporge da una pozza fangosa. Dentro il fosso prodotto da un'esplosione Karl e un bavarese sono colti da una cannonata: il bavarese muore. Il tenente, impazzito, si alza lanciando grida di vittoria: è colpito e cade salutando militarmente. Karl si risveglia in una cappella trasformata in ospedale da campo e, nel delirio, crede di vedere la moglie che gli parla. Muore e un francese ferito tende la sua mano verso quella del cadavere che, nel letto accanto, sporge dalla coperta. Mormora: "Ennemis... non, camarades...".» (E. C.; *Westfront 1918*, in *Dizionario universale del cinema*, a cura di Fernaldo Di Giammatteo, Vol. 1, Editori Riuniti, Roma, 1984, p. 1134).

6. Georges Sadoul, *Westfront*, in *Il cinema — I film M-Z*, Sansoni, Firenze, 1968, p. 553.

Niemandsland approfondisce e sviluppa realisticamente, per ampiezza di impostazione e per chiarezza di soluzioni, il semplicissimo succo della storia del racconto di Frank. Questa è, in sostanza, la tesi del film; così come la riferisce Glauco Viazzi: «Poiché è assodato che le moderne guerre imperialiste nascono nell'interesse di minoranze che vi hanno il loro tornaconto, mentre chi concretamente queste guerre fa, la gente semplice, non vi ha interesse alcuno, è sufficiente che questa stessa semplice gente possa incontrarsi, possa parlare: capirà allora la vera natura del conflitto, e saprà escogitare una soluzione adeguata alla propria giusta causa».[7] Rispetto ad altri film del periodo, l'opera di Trivas possiede la marcia in più dell'utopia: non si limita ad una sterile protesta contro i disastri della guerra, ma precisandone le cause ne indica con vigore le alternative per una possibile rimozione. Dopo una prima parte introduttiva, nella quale si rievoca la dichiarazione di guerra a Parigi e si evidenzia lo stato di prostrazione della gente comune travolta nel vortice della propaganda, si entra nel cuore della vicenda. Cinque uomini — un operaio francese, un falegname tedesco, un intellettuale inglese, un sarto ebreo e un attore negro — si ritrovano per caso, dopo una battaglia, tra le due linee, in piena terra di nessuno. Isolati e rintanati dentro un cratere di terra bombardata, sono sottoposti al fuoco delle rispettive artiglierie. Questi uomini, di cui il film aveva precedentemente tratteggiato la vita civile, le aspirazioni, il carattere, la psicologia, sono in preda al panico. Uno di essi, il sarto russo di origine ebrea, è addirittura rimasto muto per gli spaventi. Come rintanati in una cella claustrofobica, i cinque soldati dapprima si fronteggiano discutendo animatamente sulle responsabilità della guerra, accusandosi a vicenda; poi, superata la barriera delle ostilità e della lingua, scoprono che non esiste nessuna ragione che giustifichi il massacro e diventano fraternamente solidali l'uno verso l'altro. Bersagliati dai gas venefici e costretti a imbragare la maschera, si guardano in volto: sono tutti uguali, con lo stesso terrore negli occhi. In un impeto di estremo coraggio, riprendono le armi ed escono in campo aperto, abbattono i reticolati, avanzano insieme calpestando i fili spinati che ostacolano la loro marcia e si lanciano all'assalto della guerra stessa, mentre la didascalia di chiusura non reca la parola «fine», ma il termine «pace». In *Niemandsland* non mancano squarci di accorato lirismo, ma la cifra stilistica del film e il calore umano che lo sottende vivono in funzione di questa catarsi tumultuosa e focosa che contraddistingue la drammatica spettacolarità dell'ultima sequenza.

«*Terra di nessuno*», ha scritto Georges Sadoul, «fu l'ultimo appello venuto dalla Germania, durante gli anni 1930-1945, in nome di un'azione unitaria contro la guerra e di una solidarietà fra gli uomini, a qualunque razza o nazionalità appartengano. Da quando Hitler prese il potere, e la direzione del cinema tedesco passò nelle mani di Goebbels, certi film vennero proibiti. Chi ne era stato autore fu costretto a prendere la via dell'esilio, mentre salirono in auge tutti coloro che, come Luis Trenker, avevano esaltato l'"eroismo" militare in film come *Montagne in fiamme* (1931) e *Il ribelle* (1933)».[8]

NIEMANDSLAND (TERRA DI NESSUNO)
1931

Regia: Victor Trivas - *Soggetto*: da un racconto di Leonard Frank - *Sceneggiatura*: Leonard Frank e Victor Trivas - *Fotografia*: George Stillianudas, Alex Lagorie - *Musica*: Hans Eisler e Kurt Schröder - *Produzione*: Resco Film - *Origine*: Germania - *Durata*: 98'.

INTERPRETI

Georges Peclet, Douglas Hughes, Louis Douglas, Rose Mai, Ernst Busch, Vladimir Sokolov, Renée Strobrawa, Elisabeth Lennartz, Zoe Frank.

7. Glauco Viazzi, *Retroprime: No Man's Land*, «Cinema nuova serie)», n. 61, 1 maggio 1951, p. 245.
8. Georges Sadoul, *L'ideale dei popoli senza frontiera*, op. cit., p. 43.

A FAREWELL TO ARMS (ADDIO ALLE ARMI)
1932

Regia: Frank Borzage - *Soggetto*: dal romanzo omonimo di Ernest Hemingway - *Sceneggiatura*: Benjamin Glazer, Oliver H. P. Garrett - *Fotografia*: Charles Lang - *Scenografia*: Hans Dreier, Roland Anderson - *Montaggio*: Otho Lovering - *Produzione*: Paramount - *Origine*: USA - *Durata*: 90'.

INTERPRETI E PERSONAGGI

Gary Cooper (*tenente Frederick Henry*), Helen Hayes (*Catherine Barkley*), Adolphe Menjou (*maggiore Rinaldi*), Mary Phillips (*Helen Ferguson*), Jack La Rue, Blanche Frederici, Henry Armetta, George Humbert, Fred Malatesta, Mary Forbes.

Addio alle armi

In coerenza assoluta con il clima storico, culturale e politico dei primi anni Trenta, nel 1932 appare sugli schermi americani *Addio alle armi* diretto da Frank Borzage. Il successo del capolavoro di Ernst Hemingway aveva indotto la Paramount ad una sollecita rappresentazione della vicenda di amore e di morte ideata dal grande scrittore. E Borzage non è venuto meno alle attese. Georges Sadoul annota senza mezzi termini che *Addio alle armi* è un «ottimo adattamento dal romanzo di Hemingway, il migliore realizzato da una sua opera, grazie anche a una ricostruzione non troppo falsa del tragico momento storico descritto».[9]

Lo spirito umanitario dell'opera di Borzage trova i migliori accenti, più che nelle sequenze di guerra, nelle forti venature liriche e passionali che contrappuntano la breve, intensa e sfortunata storia d'amore dei protagonisti. Eccellenti sono, in questo senso, le sequenze più intime, tra cui è un vero e proprio brano da antologia lo straziante finale. Grazie ad una recitazione di altissimo livello, Adolphe Menjou nella divisa di un maggiore dell'esercito italiano, ma soprattutto Gary Cooper e Helen Hayes, nei rispettivi ruoli del tenente medico Frederick Henry e della crocerossina inglese Catherine Barkley, diventano i beniamini incontrastati delle platee statunitensi. Gary Cooper, in particolare, che in *Ali* aveva esordito nel breve ruolo di un aviatore destinato ad una morte eroica, dà prova di intelligenza interpretativa e, con il suo insuperato magnetismo, incarna da maestro la filosofia dell'ineluttabilità del destino proposta da *Addio alle armi* nei toni del melodramma.

Il palcoscenico di *Addio alle armi* è il fronte italiano nel 1917. Frederick Henry, giovane giornalista americano, trovandosi in Italia nel 1915, allo scoppio della guerra contro l'Austria, si arruola volontario nell'esercito e vi entra a far parte come tenente di formazioni sanitarie. Il suo amico Rinaldi, maggiore medico, gli presenta un giorno una graziosa crocerossina inglese e tra i due si stabilisce una corrente di viva simpatia, che si trasforma ben presto in profondo amore. Ferito da un'esplosione, Frederick viene inviato all'ospedale americano di Milano, al quale viene trasferita anche Chaterine. Guarito dalle ferite, il nostro eroe trascorre con l'infermiera un'intensa estate d'amore in Svizzera. Al ritorno in Italia, la donna rivela all'amato di essere incinta. Frederick vorrebbe sposarla, ma viene rimandato in prima linea, in uno dei luoghi più esposti, e vi giunge in un momento particolarmente critico. Coinvolto nella disastrosa ritirata delle truppe italiane a Caporetto, il tenente si unisce ad una colonna che cerca di sfuggire all'accerchiamento austriaco. Si ritrova insieme al maggiore Rinaldi che, prostrato dalla durissima fatica della fuga e dai pericoli dei bombardamenti, prorompe in parole violente contro la guerra. Le inopportune espressioni del maggiore lo portano necessariamente davanti ad un tribunale militare, che lo condanna alla fucilazione. Frederick, che ha seguito l'amico per difenderlo, farebbe la stessa fine se non riuscisse a mettersi in salvo. Ormai disertore,

9. Georges Sadoul, *Ferewell to Arms*, in *Il cinema — I film A-L*, Sansoni, Firenze, 1968, p. 176.

ritorna clandestinamente a Milano, cerca e ritrova Catherine, che ha abbandonato il servizio. Per i due, la guerra sembra appartenere al lontano passato. Ma il tenente è ricercato dai carabinieri. Dopo una fortunosa fuga, Frederick e Catherine riescono a riparare in Svizzera. La felicità è a portata di mano, ma il destino si abbatte sulla loro unione. Catherine dà alla luce una creatura che muore poco dopo, seguita ben presto dalla madre. Così Frederick lascia la clinica in preda a profonda amarezza.
Proiettato sugli schermi di tutta Europa con grande successo, *Addio alle armi* non trovò porto nell'Italia del Ventennio come del resto il romanzo di Hemingway, che tuttavia ebbe almeno la ventura di essere pubblicato nel 1946 e ristampato innumerevoli volte.

Sobborghi

OKRAINA (SOBBORGHI)
1933
Regia: Boris Barnet - *Soggetto*: dal racconto omonimo di Konstantin Finn - *Sceneggiatura*: Boris Barnet, Konstantin Finn - *Fotografia*: Michail N. Kirillov, M. Spiridonov - *Scenografia*: Sergej Kozlovskij - *Musica*: Sergej Vasil'enko - *Produzione*: Merzabpomfilm - *Origine*: URSS - *Durata*: 98'.
INTERPRETI E PERSONAGGI
Elena Kuz'mina (*Marjenka*), Sergej Komarov (*suo padre*), Nikolaj Bogoljubov (*Nikolaj*), A. Čistjakov (*suo padre*), Hans Klering (*Karl*), Nikolaj Krjučkov (Sen'ka), Michail;, Žarov (*R. Erdan*).

«Una cittadina della provincia russa nel 1914. Con l'annuncio dello scoppio della guerra, la tranquilla e un po' malinconica vita provinciale subisce una scossa: tutti si fanno prendere dallo sciovinismo più zelante, mentre le madri, le sorelle, le mogli sono disperate per la partenza dei loro uomini verso una guerra che non capiscono. Anche Nikolaj Kadkin, operaio rivoluzionario figlio di un calzolaio, è inviato al fronte, mentre suo fratello Sen'ka, si lascia convincere dalla propaganda patriottica e parte volontario. In paese, arrivano intanto alcuni prigionieri tedeschi. Uno di questi, Müller, si innamora, riamato, di Marjenka, figlia di Grešin, il padrone di una bottega di calzoleria. Scoppia intanto la rivoluzione di febbraio: al fronte i soldati tedeschi e russi fraternizzano. Ed ecco la rivoluzione d'ottobre. Col trionfo dell'insurrezione operaia, anche nel piccolo borgo cambiano le cose: il vecchio calzolaio Kadkin marcia con la bandiera rossa insieme al giovane tedesco Müller, prima nemico dei suoi figli, ora unito a lui dagli interessi di classe».[10]
Questa è, in estrema sintesi, la trama di *Okraina* (*Sobborghi*), il film sovietico diretto da Boris Barnet nel 1933. Si tratta, naturalmente, di un'opera che risente profondamente del clima storico-politico di uno stalinismo imperante e, in quanto tale, riflette dell'ideologia e la retorica del realismo socialista. Specialmente nell'ultima parte, *Sobborghi* acquista il ritmo greve della celebrazione dell'internazionalismo proletario. Tuttavia, il lavoro di Barnet è per alcuni aspetti interessante.
Combinando con estroso equilibrio bozzetti di costume a quadri di vita paesana, alternando atmosfere comiche a scene drammatiche, Barnet evoca con vigore e con acuta chiarezza la vita della Russia prima, durante e dopo gli anni del conflitto mondiale. Gli elementi della satira e della commedia sociale sono quelli della grande letteratura che da Gogol conduce a Cechov: identico è il raffinato gioco di alternanze tra annotazioni sottilmente surreali, descrizioni realistiche, sottolineature maliconiche, tenere, violente, grottesche, tragiche.

10. M. N., *Okraina*, in Fernaldo Di Giammatteo, *Dizionario universale del cinema*, Vol. 1, op. cit., p. 730.

Per ciò che riguarda l'argomento che più ci interessa, è da sottolineare il fatto che *Sobborghi* contiene sequenze di guerra e sulla guerra di rara efficacia in una combinazione sufficientemente equilibrata di atti di eroismo e di visioni drammatiche.

La Grande Illusione

LA GRANDE ILLUSION (LA GRANDE ILLUSIONE)
1936
Regia: Jean Renoir - *Soggetto e sceneggiatura*: Charles Spaak, Jean Renoir - *Fotografia*: Christian Matras - *Scenografia*: Eugène Lourié - *Musica*: Joseph Kosma - *Montaggio*: Marguerite Renoir - *Produzione*: Les Réalisation d'Art Cinématographiques - *Origine*: Francia - *Durata*: 114'.
INTERPRETI E PERSONAGGI
Jean Gabin (*tenente Maréchal*), Pierre Fresnay (*capitano De Boieldieu*), Erich von Stroheim (*comandante von Rauffenstein*), Marcel Dalio (*Rosenthal*), Julien Carette (*Cartier, l'attore*), Jean Dasté (*il professore*), Georges Péclet (*un ufficiale*), Jacques Becker (*soldato inglese*), Gaston Modot (*l'ingegnere*), Sylvain Itkine (*Demolder*), Dita Parlo (*Elsa, la contadina tedesca*).

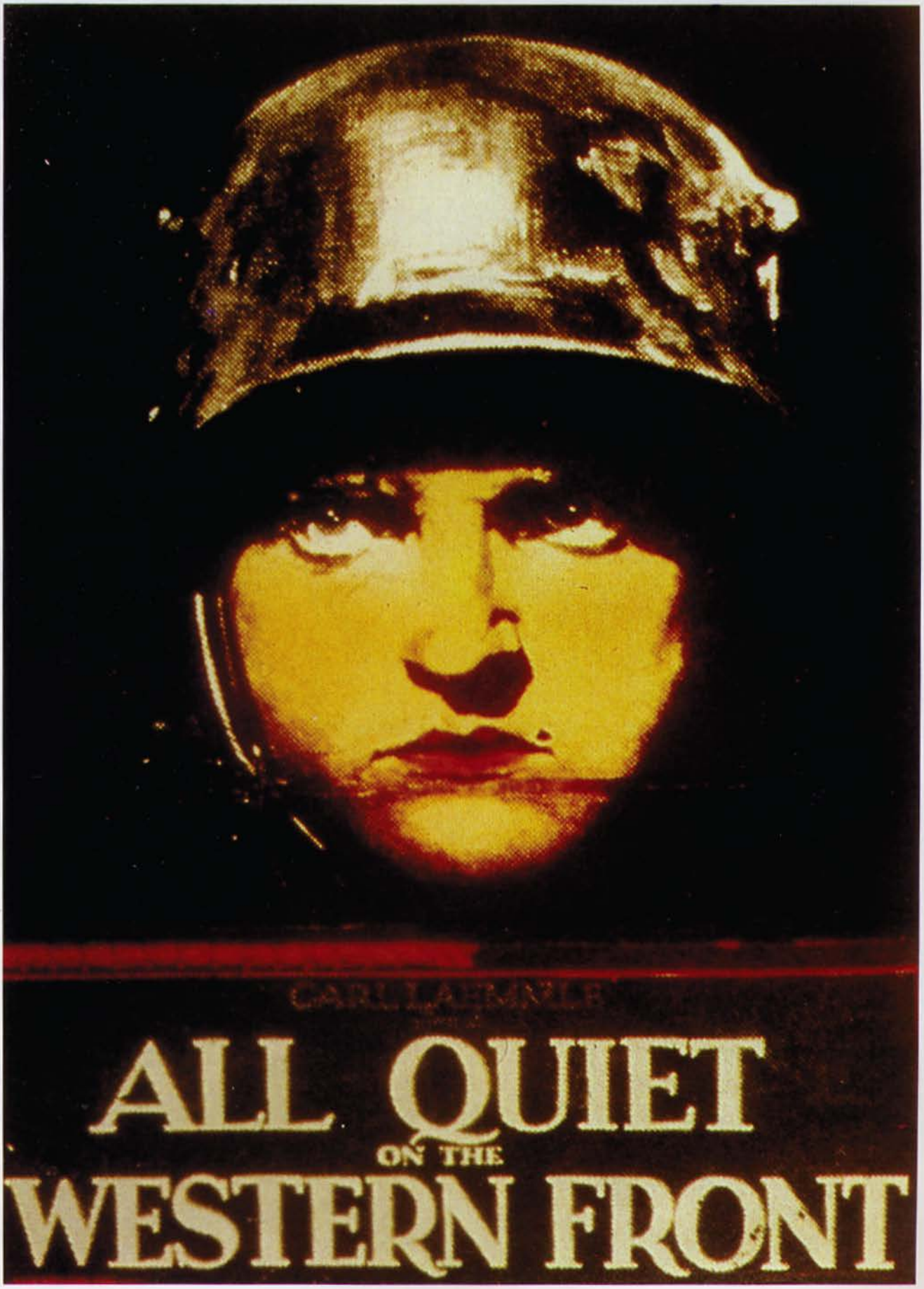
Nella seconda metà degli anni Trenta, Renoir è sicuramente la più forte personalità del cinema francese. Confidando sulla forza di impatto del messaggio cinematografico, nel desiderio di dare un contributo sostanziale alla lotta contro il nazismo e contro il pressante pericolo di una imminente guerra, il regista concepisce un'opera di grande respiro: *La Grande Illusione*.
Presentato alla Mostra di Venezia nel 1937, il film non riesce tuttavia ad ottenere il Leone d'oro (l'alto riconoscimento spetterà a *Un carnet de bal* di Duvivier); probabilmente influì negativamente l'intervento dei giurati tedeschi (siamo nel 1937) che non potevano accettare l'esplicito antigermanesimo dell'opera.
Il succo contenutistico, la cui sceneggiatura si deve, insieme a Renoir, a Charles Spaak (gia soggettista di *La Kermesse Héroique* di Jacques Feyder), è quello di una storia di evasione, appassionante e rigorosamente vera.[11] In una vicenda che si svolge in margine alla guerra Renoir arricchisce sia i personaggi principali che quelli secondari di notazioni psicologiche e umane, proprie di un grande narratore. I quattro protagonisti, in particolare, agiscono sul teatro degli avvenimenti con incredibile naturalezza e veridicità. Lo scrupolo dell'adesione al personaggio, della recitazione, dell'introspezione è portato a livelli di massima esattezza: così, le caratterizzazioni di Jean Gabin, Pierre Fresney, Erich von Stroheim, Dita Parlo restano scolpite nella nostra memoria con il marchio indelebile dell'arte.
La Grande Illusione narra le peripezie di due ufficiali francesi caduti prigionieri dei tedeschi nell'ultimo anno della prima guerra mondiale. Il tenente Maréchal, un ufficiale di complemento di estrazione popolare (un credibilissimo Jean Gabin), e il capitano de Boeldieu, un ufficiale di carriera di origine nobile (un impeccabile Pierre Fresnay), abbattuti durante una ricognizione aerea dal capitano tedesco von Rauffenstein (un indimenticabile Erich von Stroheim), trovano in questi un ospite cordiale e compito. Internati nel campo di Hallbach, Maréchal e de Boeldieu vi dividono la cella con altri quattro ufficiali. Dandosi il turno, i sei uomini scavano segretamente un tunnel per tentare l'evasione. Durante una recita, Maréchal annuncia che le truppe francesi hanno riconquistato Douamont e tutti hanno occasione di festeggiare la vittoria al canto della Marsigliese. Maréchal viene sbattuto in cella di rigore. Quando esce, la galleria è finita e la fuga è a portata di mano. Proprio mentre il miraggio della libertà sta per essere raggiunto, giunge per Maréchal e Boeldieu l'ordine di trasferimento nella fortezza/prigione di Wintersborn comandata da Rauffenstein, ora menomato da una ferita alla spina dorsale e con il

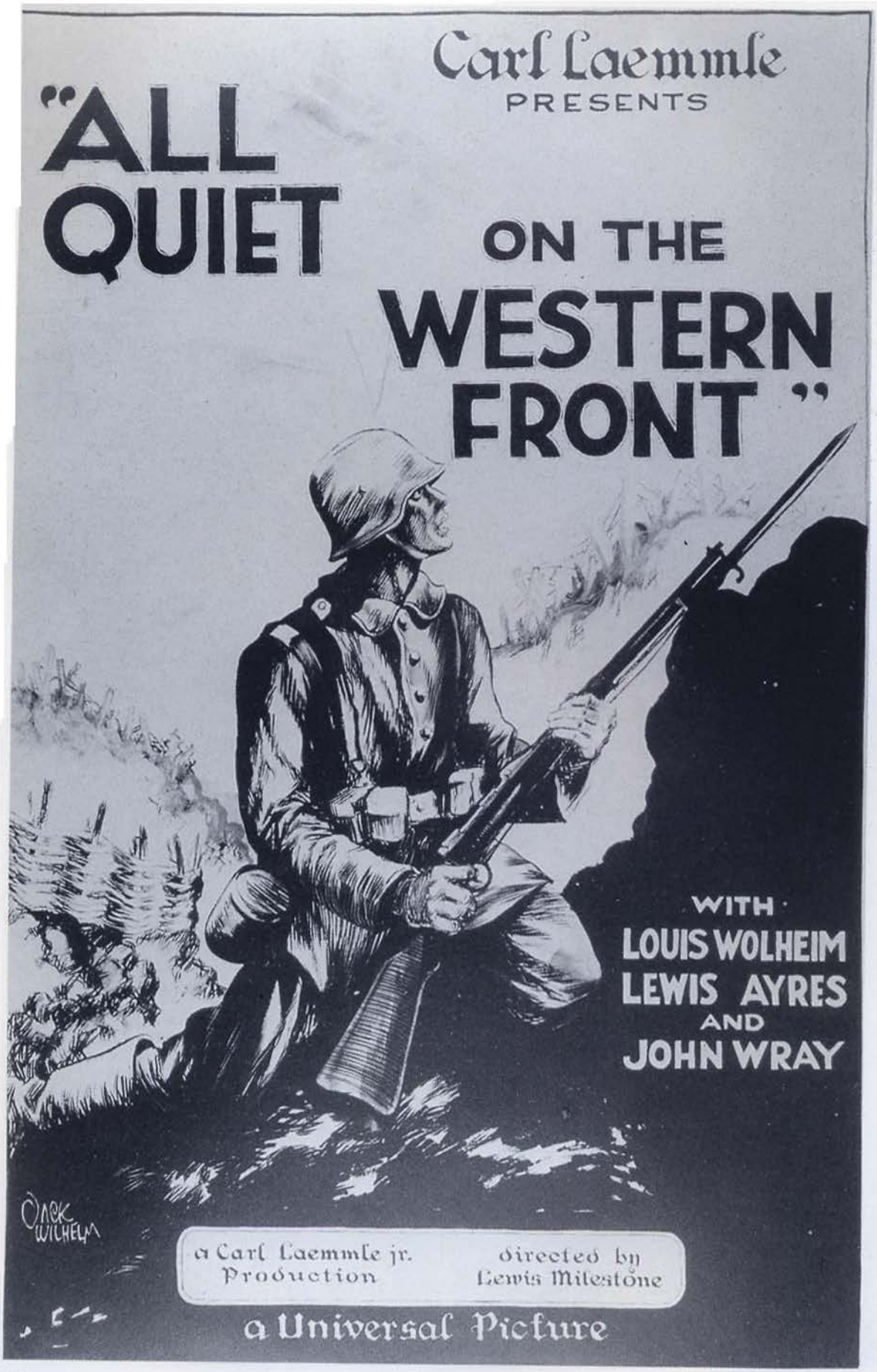
11. «La storia di *La Grande Illusione*», ha raccontato lo stesso Renoir, «mi fu raccontata da alcuni miei compagni di guerra. Naturalmente, una storia d'evasione, per quanto appassionante non basta a fare un film. Ci vuole una sceneggiatura. Per questa chiesi la collaborazione di Charles Spaak. Al legame della nostra amicizia si aggiungeva quello della nostra fede comune nell'uguaglianza e nella fraternità degli uomini». (Cit. in Georges Sadoul, *La Grande Illusione*, in *Il Cinema — I film A-L*, op. cit., p. 220).

dorso serrato in un corsetto metallico. Adattandosi a comandare il campo di prigionia, l'ufficiale tedesco tratta con particolare riguardo Boeldieu, per motivi di affinità di classe e di educazione. Nella fortezza di Wintersborn si trova anche il tenente Rosenthal, un ebreo conosciuto a Hallbach e con il quale Maréchal instaura un rapporto fraterno. Un incidente avvenuto nell'adiacente campo dei prigionieri russi, permette a Maréchal di architettare un nuovo piano di fuga. Maréchal riesce ad evadere in compagnia di Rosenthal proprio grazie al sacrificio di Boeldieu che cade nobilmente sugli spalti colpito da Rauffenstein. Questi, costretto a far fuoco sull'ufficiale francese, saluta la fine dell'amico in un ultimo, straziante colloquio chiarificatore. Nel frattempo, i due evasi trovano riparo in una fattoria dove vive, sola con la figlia, Elsa, una contadina vedova di guerra, i cui fratelli sono anch'essi morti al fronte. Tra Elsa e Maréchal nasce l'amore. Al momento del distacco, l'aviatore promette ad Elsa di raggiungerla a guerra finita. Maréchal e Rosenthal riescono a raggiungere incolumi il territorio svizzero, proprio quando stanno per essere raggiunti dalle pattuglie tedesche. Un soldato rinuncia a sparare loro contro.

Tutto il film è un dipanarsi di sequenze celebri,[12] una trina di raffinata poesia visiva mista ad una profonda umanità dei dialoghi. Renoir racconta con uno stile energico, immergendo il dramma in un'atmosfera di sorprendente verità. Abilissimo nel tratteggiare sia gli episodi collettivi che le situazioni individuali, il regista li rappresenta nell'unica preoccupazione di renderli umanamente vibranti di emozioni. Il film è orchestrato dalla prima all'ultima immagine in un crescendo di tensioni dalle quali emerge il sincero ma utopico desiderio di Renoir di voler per sempre bandire dal mondo la violenza. Ma altro è l'arte altro è la realtà quotidiana: di lì a poco il suo paese, la Francia doveva prepararsi a fare i conti con una nuova e ben più violenta aggressione di fronte alla quale risultarono inutili e insufficienti tutti gli sforzi che pur erano stati fatti per prepararsi alla difesa.

12. Georges Sadoul ne dà un elenco accurato: «Gli aviatori francesi degli aerei abbattuti accolti alla mensa dei tedeschi che li hanno vinti; l'arrivo al campo, i lavori e le riunioni; la galleria scavata, per evadere, presso la camerata; i prigionieri travestiti da donna che cantano la Marsigliese in uno spettacolo nel teatrino del campo; la fortezza comandata da uno *Junker* col collo sostenuto da una specie d'armatura; le sue discussioni con Boeldieu, la rievocazione di amicizie comuni; Stroheim il quale spara all'amico che sta suonando il flauto sulle mura della fortezza e posa poi sul suo cadavere un fiore di geranio; i violenti alterchi tra Maréchal e Rosenthal mentre fuggono in mezzo alla neve; Gabin che s'installa nella fattoria come padrone e amico della contadina che lo accoglie; la fuga finale verso la libertà». (Georges Sadoul, *La Grande Illusione*, in *Cinema — I film A-L*, op. cit., p. 220).


ALL QUIET
ON THE
WESTERN FRONT


Carl Laemmle
PRESENTS
"ALL QUIET ON THE WESTERN FRONT"
WITH
LOUIS WOLHEIM
LEWIS AYRES
AND
JOHN WRAY
JACK WILHELM
a Carl Laemmle jr. Production
directed by Lewis Milestone
a Universal Picture

In apertura di capitolo:
Pierre Fresnay è il capitano De Boeldieu in *La grande illusione* di Jean Renoir.

Nelle pagine precedenti:
Manifesto di *All Quiet on the Western Front (All'Ovest niente di nuovo)* diretto nel 1930 da Lewis Milestone.

Locandina di *All'Ovest niente di nuovo*. Con questa opera, che ha ottenuto il Premio Oscar per il miglior film e per la migliore regia, il produttore Carl Laemmle ricevette la candidatura al Premio Nobel per la pace.

Locandina di *All'Ovest niente di nuovo* edita in Italia in occasione dell'uscita del film, approvato dalla censura soltanto nel 1956. *(a lato)*

Vittime innocenti della guerra, i ragazzi tedeschi di *All'Ovest niente di nuovo* ne subiscono gli effetti devastanti, come schiantati da una macchina terribile che disintegra qualunque ideale di fratellanza, di pace, di libertà. *(sotto)*

All'Ovest niente di nuovo. Giunti al fronte, le reclute vedono crollare tutte le loro illusioni, messi a contatto con la realtà. *(a lato)*

Infiammati dalla vista dei soldati che sfilano per le strade, i giovani protagonisti del film si arruolano come volontari. *(sotto)*

Milestone padroneggia il messaggio di pace e di fratellanza di *All'Ovest niente di nuovo* in un esemplare equilibrio fra realismo della messa in scena e lirismo dei dialoghi. *(a lato)*

È uno straordinario itinerario verso una presa di coscienza pacifista che passa attraverso i lividi toni di immagini lacerate dall'esasperazione quasi panica dei combattimenti all'arma bianca. *(sotto)*

WESTFRONT 1918

Vier von der Infanterie

Ein NERO-Tonfilm

Drehbuch: Ladislaus Vajda

Nach dem Roman „Vier von der Infanterie" von Ernst Johannsen Fackelreiter-Verlag

Regie: G. W. PABST

Tonherstellung:

Leiter der Vertonung:
Dr. Güido Bagier

TOBIS

Unter persönlicher Mitwirkung:
von Joseph Massolle

Produktionsleitung: Leo Meyer
Photographie: F. A. Wagner, Ch. Métain
Ton-Photographie: Karl Brodmerkel

Bauten: Ernö Metzner
Regieassistenz: Paul Falkenberg
Tonmontage: Wolfgang Loë-Bagier

MITWIRKENDE:

Der Bayer	**Fritz Kampers**
Karl	**Gustav Diessl**
Der Student	**Hans Joachim Moebis**
Der Leutnant	**Claus Clausen**
Der Hamburger	Gustav Püttjer
Yvette, die Französin	Jackie Monnier
Karls Frau	Hanna Hoessrich
Karls Mutter	Else Heller
Der Schlächtergeselle	Carl Ballhaus

VER-STAR-FILM

NERO-FILM

Verleih für Deutschland:
Ver. Star-Film G.m.b.H.
Berlin SW, Friedrich-Straße 218

Produktion und Weltvertrieb:
NERO-FILM A.G.
Berlin W. 8, Unter den Linden 21

Nella pagina accanto:
Manifesto di *Westfront 1918*, diretto da Georg Wilhelm Pabst nel 1930 e liberamente ispirato al romanzo *Vier von Infanterie (Quattro fanti)* di Ernst Johannsen.

Un'inquadratura da *Niemandsland (Terra di nessuno)*, diretto nel 1931 da Victor Trivas, ex operatore e allievo di Pabst. L'opera di Trivas non si limita ad una protesta contro i disastri della guerra, ma precisandone le cause ne indica con vigore le alternative per una possibile rimozione. *(in alto)*

Luis Trenker, regista e protagonista di *Berge in Flammen (Montagne in fiamme)*. Contrariamente alle opere di Pabst e di Trivas, il nucleo e le finalità del film di Trenker tendono all'esaltazione dell'eroismo militare e delle grandi imprese belliche. *(a lato)*

Luis
TRENKER
IN
UNITAS
Berge in Flammen

Nella pagina accanto:
Manifesto di *Berge in Flammen* diretto da Luis Trenker nel 1931.

Helen Hayes e Gary Cooper protagonisti di *A Farewell to Arms (Addio alle armi)*, diretto da Frank Borzage nel 1932. Lo spirito umanitario dell'opera liberamente ispirata al capolavoro di Ernest Hemingway trova i migliori accenti, più che nelle sequenze di guerra, nelle forti venature liriche e passionali che contrappuntano, la breve, intensa e sfortunata storia d'amore tra il tenente Frederick Henry e la crocerossina Catherine Barley. *(sotto)*

Grazie ad una recitazione di altissimo livello, Adolphe Menjou nella divisa di un maggiore dell'esercito italiano, ma soprattutto Gary Cooper e Helen Hayes diventano i beniamini incontrastati delle platee statunitensi.*(in alto)*

Gary Cooper e Helen Hayes in una foto di set di *Addio alle armi. (a lato)*

Nella pagina accanto:
Manifesto di *La grand illusion* di Jean Renoir. Le immagini sintetizzano, per composizione figurativa e giochi di colori, lo spirito del film che, alla vigilia della seconda guerra mondiale, formula un messaggio pacifista di intenso significato umano.

JEAN GABIN
PIERRE FRESNAY
et
ERIC VON STROHEIM
dans
LA GRANDE ILLUSION
adaptation et dialogues de
JEAN RENOIR et CHARLES SPAAK
Musique de KOSMA
avec DALIO
Un film de
JEAN RENOIR
DELATTRE

Erich von Stroheim nella magistrale caratterizzazione del capitano tedesco Von Rauffenstein. *(a lato)*

Jean Gabin, nei panni del tenente Maréchal, sottolinea la psicologia e l'umanità del proprio personaggio con notazioni e recitazione di scrupolosa adesione e veridicità. *(sotto)*

Il capitano De Boeldieu e il tenente Maréchal cadono prigionieri dei tedeschi. *(in alto)*

Menomato da una ferita alla spina dorsale e con il dorso serrato in un corsetto metallico, Von Rauffenstein comanda la fortezza/prigione di Wintersborn, trattando con particolare riguardo De Boeldieu, per motivi di affinità di classe e di educazione. *(a lato)*

III

PRIMA E DOPO IL SECONDO CONFLITTO MONDIALE

POUR LE MÈRITE (LA SQUADRIGLIA DEGLI EROI)
1939
Regia: Karl Ritter - *Sceneggiatura*: Fred Hildenbrand, Karl Ritter - *Fotografia*: Gunther Anders, Heinz von Jaworsky - *Musica*: Herbert Windt - *Produzione*: UFA - *Origine*: Germania - *Lunghezza*: 3303 metri.
INTERPRETI
Paul Hartmann, Jutta Freybe, Albert Helm, Herbert A. Böhme, Carsta Löck.

Film di guerra per un cinema di eroismi e di consumo

Abbiamo già accennato al fatto che nella Germania nazista, dopo aver posto all'indice i film artisticamente più validi si inizia — a partire da *Berge in Flammen* (*Montagne in fiamme*) di Trenker — un lento e progressivo recupero cinematografico di tematiche sul conflitto mondiale in base ad un'ottica marcatamente nazionalista e principalmente impostato sulla esaltazione di imprese vittoriose, di atti eroici, di gesta di abnegazione. In questa prospettiva propagandistica e di celebrazione delle patrie glorie, due sono le opere che si contendono la palma del maggiore consenso popolare: *Sei ore di permesso* e *Pour le mérite* (*La squadriglia degli eroi*), diretto nel 1939 da Karl Ritter. Se il primo ci riporta alle immagini mitiche e fantastiche di una Grande Guerra dai contorni favolosi e simbolici propri delle contemporanee illustrazioni da cartolina (la tradotta, il tenentino, gli amori bruscamente interrotti e riconquistati in azioni di onore), *La squadriglia degli eroi* «assolve il compito morale e storico» (come recita il manifesto) di rendere onore al merito e al valore dell'intera aviazione tedesca. Karl Ritter ribalta, in un certo senso, in chiave filo-germanica i contenuti di *Ali* e, rispetto a Wellman, non è certo da meno nel dirigere scene di guerra aerea e combattimenti spettacolari. *La squadriglia degli eroi* ha la stessa funzione di un inno, nel quale lo spirito patriottico delle forze tedesche è alimentato dall'audacia di pericolose azioni militari e da un esemplare senso del dovere. Il mito del soldato teutonico trova qui la stessa rappresentazione magniloquente con la quale Leni Riefenstahl aveva da poco esaltato la stirpe germanica nel famoso *Olympia*; e Ritter, come la Riefenstahl, si guadagna la stima di Hitler e si colloca tra i registi più apprezzati dal nazismo.
Contemporaneamente alle eroiche fiammate del cinema tedesco, si consolida negli Stati Uniti un analogo filone teso a vivificare nel popolo americano la memoria di tanti atti di eroismo e ad affermare la sacralità dell'unione e dei valori della nazione. Facendo leva sul divismo e sul successo soprattutto delle pellicole di aviazione negli ultimi anni del muto, Hollywood finanzia a getto continuo soggetti che, con grande spettacolarità, celebrano in particolare le grandi imprese militari dell'aria e della marina.

Il rituale eroico della battaglia ha una tale presa sul pubblico americano da indurre Frank Borzage, lo stesso regista di *Addio alle armi*, a riproporlo in una tragedia simbolica che ha per protagonista il mondo dell'infanzia: *No Greater Glory* (*I ragazzi della via Paal*). La pellicola, diretta nel 1934, viene premiata come «migliore film straniero» alla Mostra del cinema di Venezia del 1935. In questo apologo sull'eterna lotta fratricida insita nella natura umana, il punto focale della drammatizzazione si concentra sulla vicenda di un gruppo di ragazzi-eroi. Nel tradurre sullo schermo il romanzo di Ferenc Molnar, pur tradendone in parte la sostanza lirica a beneficio degli esiti spettacolari, Borzage insiste particolarmente sul parallelo della storia tra i piccoli uomini e i grandi. I ragazzi della via Paal, infatti, non sono altro che eroi di una battaglia tra fanciulli, ad imitazione dei grandi. Non a caso, le prime fotografie pubblicitarie del film mostravano in primo piano Nemecsek, il protagonista, e i suoi compagni sullo sfondo di sfumate ombre di soldati combattenti in trincee vere. Come è noto, i piccoli soldati di *I ragazzi della via Paal* creano il loro campo di battaglia in un cantiere di lavori per la costruzione di una casa, costruiscono barricate con le impalcature, mentre le travi, i mattoni, gli avvallamenti naturali del terreno servono loro da trincee. Si gioca così alla guerra e il gioco è vissuto in maniera tanto responsabile e con una tale immedesimazione da creare le sue vittime eroiche. In questa grande guerra in miniatura, la mascotte della banda del cantiere, Nemecsek, una notte si avventura solitario nell'orto botanico nemico con lo scopo di recuperare la bandiera del suo gruppo caduta nelle mani degli avversari. Scoperto, viene punito con un bagno forzato nelle gelide acque di un canale. Ammalatosi di polmonite, Nemecsek è costretto a restare a letto, mentre infuria la battaglia decisiva tra i due gruppi di ragazzi rivali. In preda ai deliri della febbre, il protagonista non sa trattenersi dal partecipare alla lotta e riesce eroicamente a riconquistare la bandiera. Poco dopo muore, stroncato dallo sforzo. La madre, impietrita dal dolore, solleva sulle braccia il cadavere del figlioletto, mentre tutti i ragazzi del quartiere seguono in silenziosa processione il piccolo eroe. Il messaggio del film è esplicito e Borzage riesce in pieno nello svilupparne i toni patetici, in una vicenda nella quale l'alternanza di visioni efferate e di inquadrature riproducenti la misera vita della povera gente mette in luce le profonde cause sociali di un conflitto giocato con troppo realismo e ricostruito dai ragazzi con gli occhi di una fantasia anche cinematografica. Ritornando alla guerra degli uomini, la produzione americana annovera tra le migliori pellicole celebrative titoli come *The Lost Patrol* (*La pattuglia sperduta*), *Road to Glory* (*Le vie della gloria*) e *Sergeant York* (*Il sergente York*). Questi film, naturalmente, sono impostati sui registri di una forte tensione drammatica e puntano sul tradizionale attaccamento del pubblico nei confronti di vicende di grande presa spettacolare. In questo senso John Ford e Howard Hawks, che ne sono gli autori, muovono da maestri tutte le corde dei sentimenti e degli atti di eroismo che stanno alla base delle rispettive storie.

NO GREATER GLORY (I RAGAZZI DELLA VIA PAAL)
1934

Regia: Frank Borzage - *Soggetto*: dal romanzo omonimo di Ferenc Molnàr - *Sceneggiatura*: Jo Swerling - *Fotografia*: Joseph H. August - *Musica*: Louis Silvers - *Montaggio*: Viola Lawrence - *Produzione*: Columbia Pictures - *Origine*: USA - *Durata*: 78'.

INTERPRETI E PERSONAGGI

George Breakston (*Nemecsek*), Jimmy Butler (*Boka*), Jackie Searl (*Gereb*), Frankie Darro (*Fero Ato*), Donald Haines (*Csonakos*), Rolf Ernest (*Ferdie Pasztor*), Ralph Morgan, Louis Wilson (*genitori di Nemecsek*), Christian Rubb (*guardiano*), Beaudine Anderson, Egon Brecher, Wesley Giraud, Samuel Hinds, Julius Molnàr.

THE LOST PATROL (LA PATTUGLIA SPERDUTA)
1934

Regia: John Ford - *Soggetto*: dal romanzo *Patrol* di Philip MacDonald - *Sceneggiatura*: Dudley Nichols, Garrett Fort - *Fotografia*: Harold Wenstrom - *Musica*: Max Steiner - *Montaggio*: Paul Weatherwax - *Produzione*: RKO - *Origine*: USA - *Lunghezza*: 2124 metri - *Durata*: 74'.

INTERPRETI E PERSONAGGI

Victor McLagen (*il sergente*), Boris Karloff (*Sanders*), Wallace Ford (*Morelli*), Reginald Denny (*George Brown*), J. M. Kerrigan (*Quincannon*), Billy Bevan (*Herbert Hale*), Alan Hale (*Cook*), Brandon Hurst (*Bell*), Douglas Walton (*Pearson*), Sammy Stein (*Abelson*), Howard Wilson (*l'aviatore*), Neville Clark (*tenente Hawkins*), Paul Hanson (*Jock Mackay*), Francis Ford.

THE ROAD TO GLORY (LE VIE DELLA GLORIA)
1936

Regia: Howard Hawks - *Soggetto*: dal romanzo *La croix de bois* di Roland Dorgelès - *Sceneggiatura*: Joel Sayre, William Faulkner - *Fotografia*: Gregg Toland - *Scenografia*: Hans Peters - *Costumi*: Gwen Wakeling - *Musica*: Louis Silvers - *Montaggio*: Edward Curtis - *Produzione*: Darryl F. Zanuck per la Twentieth Century-Fox - *Origine*: USA - *Durata*: 95'.

INTERPRETI E PERSONAGGI

Fredrich March (*tenente Michel Denet*), Warner Baxter (*capitano Paul La Roche*), Lionel Barrymore (*Papa La Roche, alias soldato Maurain*), June Lang (*Monique*), Victor Kilian (*Regnier*), Gregory Ratoff (*Bouffiou*), Paul Stanton (*relief captain*), John Qualen (*Duflous*), Julius Tannen (*tenente Tannen*), Theodore Von Eltz (*maggiore*), Paul Fix (*Rigaud*), Leonid Kinskey (*Ledoux*), Jacques Lory (*corriere*), Jacques Vanaire (*medico*), Edythe Raynore (*infermiera*), George Warrington (*vecchio soldato*), Karl Hackett, Frank McGlynn jr. (*soldati*), Eugene Borden (*sentinella*), Louis Mercier (*uomo in trincea*), Joe Cunningham (*ufficiale*), Ronald J. Pennick, Georges Kerebel, Albert Dresden, Bryson Rogers, Paul Du Val, Jess Cavens, Wingate Smith, Eddie Foster (*soldati*), Constant Franke (*sergente*), Baron Lichter (*il vile*), Jean De Briac (*sergente*), Bob Cauterio (*staffetta*), Jean Perry (*capitano*), Pat West (*soldato*), Hector V. Sarno (*soldato*), Nicholas Soussanin (*colonnello francese*), Ben F. Hendricks (*sergente*), Barlowe Borland (*informatore*), Anne O'Neal (*infermiera*), Paul McVey (*un uomo*), Robert Graves (*colonnello*), John Bleifer (*staffetta*), Ernesto Morelli.

L'esaltazione del coraggio e dell'abnegazione per la salvezza della patria e della civiltà è il tema di fondo di *La pattuglia sperduta*, diretto da John Ford nel 1934. Ambientando la storia in un implacabile ed arido paesaggio desertico, Ford segue i protagonisti in una vicenda scabra e lineare, sempre alimentata da episodi che non lasciano tregua, ostinati e pressanti che inchiodano lo spettatore sino alla parola "fine". Grazie ad una superba interpretazione e ad una mirabile regia, *La pattuglia sperduta* è il più bel film degli inizi del sonoro «ai margini della prima guerra mondiale». Sulla rivista «Cinema» se ne riassumono i contenuti in questi termini: «Al termine della guerra, una pattuglia di cavalleggeri inglesi in perlustrazione nel deserto mesopotamico, perde improvvisamente, colpito da una misteriosa pallottola, il proprio comandante: solo l'ufficiale conosceva la rotta che doveva compiere il piccolo gruppo per ritornare alla sua base. Rimasta al comando di un vecchio sergente (Victor Mc Lagen) la pattuglia si aggira invano in cerca di tracce, finché raggiunge un'oasi inspiegabilmente abbandonata malgrado l'attraente pullulare dell'acqua, malgrado la piccola moschea che vi sorge. Ebbrezza fisica degli uomini, ebbrezza religiosa dell'invasato che sa di essere nei paesi in cui la Bibbia pone i giardini dell'Eden. Il sergente non vorrebbe concedere che una sola notte di tregua, ma nella notte un ululo di vento sinistro: i cavalli sono scomparsi; la giovane recluta rimasta di guardia è caduta. Fuori, sullo sterminato inseguirsi delle dune, nessun segno di presenza umana. Cadono, ad uno ad uno, gli uomini appiattati in quel piccolo Eden attraente e traditore. E il nemico non si vede mai. Al fianco del suo apparecchio cade anche il tenentino sportivo e azzimato finalmente giunto per tentare il salvataggio. Non si salva che il sergente, quando gli arabi credendo di aver compiuto l'eccidio, emergono dalle dune abbacinanti coi loro barracani neri: una risata selvaggia e il sergente, acquattato nella sabbia li fulmina con la pistola mitragliatrice che è riuscito a togliere dall'aeroplano. Giunge in quel punto la colonna di salvataggio e, all'appello del capitano, il sergente si ricompone e presenta la sua pattuglia: sette tumuli su cui rilucono le spade».[1]

Anche per quanti non avessero visto *La pattuglia sperduta*, emerge con chiarezza dalla trama che il film di Ford ha poco a che vedere con i tradizionali temi con cui il cinema aveva finora sogguardato alla prima guerra mondiale. Il significato è spostato più verso l'avventura di un romanzo picaresco e la focale delle tensioni è completamente puntata su uno dei massimi luoghi deputati del cinema fordiano: il modificarsi di atteggiamenti di persone costrette a convivere in una situazione di grande pericolo a causa di un attacco esterno. Il conflitto mondiale, in questa storia, è pura cornice, così come ha dimostrato nella pratica anche Piero Nelli, quando nel 1954 ha ambientato il *remake* di *La pattuglia sperduta* in epoca risorgimentale. Tutt'altro discorso vale invece per *Le vie della gloria*, che Howard Hawks dirige nel 1936 come magistrale rifacimento del film *La croix de bois*, realizzato nel 1932 da Raymond Bernard e interpretato da Pierre Blanchar e Charles Vanel. In questo film «gigantesco e cupa-

1. *La pattuglia sperduta*, «Cinema» , n. 13, 10 gennaio 1937, p. 31.

mente fatalistico», come ha scritto il critico di «Variety», la prima guerra mondiale è protagonista tra i protagonisti. Interpretato da un cast di attori gigantesco, *Le vie della gloria* celebra il valore militare di un reggimento predestinato, i cui membri sono i depositari delle sue eroiche tradizioni.

A comandarli è il capitano La Roche (Warner Baxter), dedito agli stupefacenti pur di mantenere il coraggio e l'integrità di una persona fisica troppo vulnerabile. Questi intraprende una relazione con Monique (June Lang), allo scopo di avere qualcuno cui lasciare i propri beni dopo la morte. Il tenente Denet (Fredric March), comandante in seconda, incontra la ragazza durante un'incursione aerea e, ignorandone la relazione con il suo superiore, stabilisce con essa un rapporto di amore. Un giorno La Roche si accorge che tra le nuove reclute c'è anche suo padre (Lionel Barrymore), un veterano che si fa passare per soldato semplice, più legato ai miti e alle leggende della guerra che alla sua triste realtà. Sospettando la tresca, La Roche invia Denet in ripetute missioni suicide, ma questi torna immancabilmente sano e salvo.

Una missione, invece, fallisce proprio a causa di un errore del padre di La Roche, il quale, scoprendosi improvvisamente codardo, rinuncia all'azione provocando la morte di molti soldati. Il capitano ordina a Denet di far giudicare il padre da un tribunale militare. Denet si ferma con il suo prigioniero all'ospedale in cui lavora Monique. Qui trova anche La Roche che, nel frattempo, a causa di un bombardamento, ha perso la vista. Disperato per la menomazione fisica e per quella morale di vedere la donna amata unirsi ad un suo subalterno, La Roche fugge dall'ospedale in compagnia del padre e i due si dirigono al fronte in una missione suicida. Alla testa del reggimento ora è Denet. Questi, assumendone il comando, ripete alle truppe, parola per parola, le identiche invocazioni alla morte e alla gloria che eroicamente La Roche era solito rivolgere ai suoi soldati. E il cerchio, così, si chiude in un finale pieno di pathos e di commozione.

Nel 1941 nell'approssimarsi dell'intervento degli Stati Uniti nel secondo conflitto mondiale appare sugli schermi *Sergeant York* (*Il sergente York*) diretto nel 1941 da Howard Hawks. La pellicola per quanto basata su un soggetto impegnato, ottiene il massimo successo di cassetta dell'anno e frutta al suo protagonista, Gary Cooper, il premio Oscar come migliore attore protagonista. La vicenda è quella di un contadino pacifista che diventa eroe della prima guerra mondiale dopo aver capito che uccidere per il proprio paese non può essere considerato assassinio. Forte di questa convinzione, il protagonista prende la decisione di combattere (una decisione che simboleggia quella dell'America stessa) e, avventurandosi in una missione pericolosa, cattura un centinaio di prigionieri. Con *Il sergente York*, uno sforzo produttivo di vastissime proporzioni (si pensi che furono costruiti 80 set diversi e perfino un'enorme collina ruotante), Hollywood si congeda in pratica — salvo qualche sporadico lavoro — dalla realizzazione di film incentrati sul primo conflitto mondiale e inizia l'invasione del mercato interno e delle sale cinematografiche

SERGEANT YORK (IL SERGENTE YORK)
1941

Regia: Howard Hawks - *Soggetto*: liberamente ispirato a *War Diary of Sergeant York*, *Sergeant York and His People*, a cura di Sam K. Cowan e a *Sergeant York. Last of the Long Hunters* di Tom Skeyhill - *Sceneggiatura*: Abem Finkel, Harry Chandlee, Howard Koch, John Huston - *Fotografia*: Sol Polito, Arthur Edeson - *Scenografia*: John Hughes - *Musica*: Max Steiner - *Montaggio*: William Holmes - *Produzione*: Jesse L. Lasky, Hal B. Wallis per la Warner Bros - *Origine*: USA - *Durata*: 134'.

INTERPRETI E PERSONAGGI

Gary Cooper (*Alvin C. York*), Walter Brennan (*pastore Rosier Pile*), Joan Leslie (*Gracie Williams*), George Tobias (*»Pusher» Rose*), Stanley Ridges (*Maggiore Buxton*), Margaret Wycherley (*mamma York*), Ward Bond (*Ike Botkin*), Noah Beery Jr. (*Buck Lipscomb*), June Lockhart (*Rosie York*), Dickie Moore (*George York*), Clem Bevans (*Zeke*), Howard Da Silva (*Lem*), Charles Trowbridge (*Cordell Hull*), Harvey Stephens (*Capitano Danforth*), David Bruce (*Bert Thomas*), Charles Esmond (*Maggiore tedesco*), Joseph Sawyer (*Sergente Early*), Pat Flaherty (*Sergente Parson*), Robert Portersfield (*Zeb Andrews*), Erville Alderson (*Nate Tomkins*). Joseph Girard (*Generale Pershing*), Frank Wilcox (*sergente*), Donald Douglas (*Capitano Tillman*), Lane Chandler (*Capitano Savage*), James Anderson (*Eb*), Guy Wilkerson (*Tom*), Tully Marshall (*Oncle Lige*), Lee «Lasses» White (*Luke*), Jane Isbell (*sorella di Gracie*), Frank Orth (*tamburino*), Arthur Aylesworth (*Marter, il barman*), Rita LaRoy, Lucia Carroll, Kay Sutton (*ragazze del saloon*), Elisha Cook Jr. (*pianista*), William Haade (*giocatore di carte*), Jody Gilbert (*donna grassa*), Victor Kilian (*Andrews*), Frank Faylen, Murray Alper (*Butt Boys*), Gaylord Pendleton, Charles Drake (*segnalatori*), Theodore von Eltz (*comandante della prigione militare*), Roland Drew (*ufficiale*), Russell Hicks (*generale*), Jean Del Val (*Maresciallo Foch*), Selmer Jackson (*Generale Duncan*), Creighton Hale (*inviato dell'Associated Press*), George Irving (*Harrison*), Ed Kean (*Oscar du Waldorf*), Byron Barr (*soldato*), Frank Marlowe (*Beardsley*), Jack Pennick (*Caporale Cutting*), Charles Middleton (*montanaro*), Douglas Wood (*Maggiore Hylan*), Ray Teal (*soldato*), Si Jenks, Kit Guard, Dick Simmons, Bill Phillips, Will Stanton, Jones White, Henry Hall, Ed Waller, Sonny Bupp, Edwin Stanley, Jack Mower.

L'ÉQUIPAGE (L'EQUIPAGGIO)
1937

Regia: Anatole Litvak - *Soggetto*: dal romanzo omonimo di Joseph Kessel - *Musica*: Arthur Honëgger - *Produzione*: Pathé-Nathan - *Origine*: Francia - *Lunghezza*: 2200 metri.

INTERPRETI

Annabella, Charles Vanel, Pierre-Jean Dumont, Jean Murat, Suzanne Desprès.

LE DIABLE AU CORPS (IL DIAVOLO IN CORPO)
1947

Regia: Claude Autant-Lara - *Soggetto*: dal romanzo omonimo di Raymond Radiguet - *Sceneggiatura*: Jean Aurenche, Pierre Bost - *Fotografia*: Michel Kelber - *Scenografia*: Max Douy - *Costumi*: Monique Dunan, Claude Autant-Lara - *Musica*: René Cloérec - *Montaggio*: Madeleine Gug - *Produzione*: Transcontinental/Universal films - *Origine*: Francia - *Durata*: 110'.

INTERPRETI E PERSONAGGI

Gérard Philipe (*François*), Micheline Presle (*Marthe*), Jean Debucourt (*signor Jaubert*), Germaine Ledoven (*signora Jaubert*), Denise Grey (*signorina Graugier*), Palau (*signor Marin*), Jeanne Perez (*signora Marin*), Michel François (*René*), Jean Varas (*marito di Marthe*), Richard Francoeur (*il maitre d'hotel*), Marthe Mellot, Jacques Tati, Lagrénée, Albert Michel.

europee con le centinaia e centinaia di pellicole di guerra, soprattutto antitedesca e antigiapponese, sul secondo conflitto.

Fino alla prima metà degli anni Cinquanta, l'unico lavoro degno di segnalazione è il *remake Waht Price Glory* (*Uomini alla ventura*) portato a nuova vita da John Ford nel 1952.

Facendo un passo indietro per dare uno sguardo alla produzione del cinema francese dopo *La Grande Illusione* fino a tutti gli anni Quaranta, si devono ricordare almeno due film che, per diversi motivi, hanno scosso le platee da un'abitudinaria visione della solita rappresentazione «a cliché» di una vicenda ambientata negli anni 1914-'18. Si tratta di *L'équipage* (*L'equipaggio*) diretto da Anatole Litvak nel 1937 e di *Le diable au corps* (*Il diavolo in corpo*) realizzato nel 1947 da Claude Autant-Lara.

Tratto dal celebre romanzo di Joseph Kessel, *L'equipaggio* ha il pregio di tradurre la popolare evidenza melodrammatica di un soggetto tradizionale in una messinscena severa e priva di orpelli, abilmente padroneggiata da uno stile compattamente aristocratico. La sapienza registica di Litvak non si converte mai in arroganza e la sua sicurezza non è mai astratta bravura. Tutto è mantenuto sul filo di un equilibrio esemplare. Nello scenario della guerra aerea, Litvak cala gli aspetti, sempre affascinanti e patetici, dell'antica cavalleria, con il tragico urto dei fratelli d'armi (un pilota ed un osservatore) che rivalità d'amore mette l'uno contro l'altro. Siamo, ancora una volta, in presenza di un "triangolo sentimentale", tante volte portato sugli schermi dal cinema americano. Con la differenza che, in *L'equipaggio*, gli interpreti evitano qualunque gigionismo caratteriale e, nella dolorosa depressione delle contraddittorie tensioni amorose, riescono a raggiungere livelli di immedesimazione tale da far toccare alla vicenda toni di una disperazione veramente tragica. Le sequenze dei combattimenti aerei sono condotte con notevole maestria e la musica di Honneger, soprattutto negli squarci sinfonici di volo e di battaglia, è tra le migliori colonne sonore finora composte sul genere.

Tanto *L'equipaggio* viene accolto con favore dal pubblico francese, quanto, dieci anni più tardi, *Il diavolo in corpo* ottiene reazioni violente e scandalizzate. Il film di Autant-Lara, così come era accaduto al romanzo di Raymond Radiguet a cui la pellicola si ispira, è messo alla berlina con l'accusa di rappresentare il più rivoltante cinismo, di esaltare l'adulterio, di ridicolizzare la famiglia, la Croce Rossa, l'esercito. La storia di Marthe e François è considerata ignobile ed indegna di essere portata sugli schermi.

Il diavolo in corpo è un film decisamente controcorrente e irrispettoso dei valori di amor patrio, e l'appassionata storia d'amore che lo attraversa, sia pure formalmente raffinata e giocata su una ricostruzione abile dei climi e delle atmosfere della grande guerra, non assomiglia in niente alle analoghe vicende sentimentali di tutti i film precedenti. Con questo film ribelle e passionale, il cinema francese abbandona pressoché definitivamente il confronto con la Storia della prima guerra mondiale e con le storie che questo conflitto ha diaristicamente o fantasiosamente ispirato.

Il Divismo delle spie

Affrontando l'argomento dei cosidetti sottogeneri del cinema sonoro sulla grande guerra sono stati finora trascurati i filoni del film comico e del music-hall e soprattutto quello celebre dei film di spionaggio, all'interno del quale impera e trionfa il divismo di Marlene Dietrich, di Greta Garbo, di Dita Parlo.

Per quanto riguarda la parodia e le trasgressioni del comico, i riferimenti vanno, in particolare, a *Pack up your Troubles* (*Compagno B.*), diretto nel 1936 da George Marshall, e a *Block-Heads* (*Vent'anni dopo*), realizzato da John G. Blystone nel 1938. Entrambi interpretati da Stan Laurel e Oliver Hardy, questi lungometraggi, sprizzanti di gags, di battute, di inimitabili trovate e di comicità surreale sono parenti stretti di *Charlot soldato*. Quanto al musical, come ha scritto Brunetta, più che ad interi lungometraggi, è il caso di riandare con la memoria ad alcune sequenze memorabili di opere degli anni Trenta. E, a questo proposito, il critico cita il finale di *Gold Diggers* (*La danza delle luci*) di Mervin Le Roy e Busby Berkeley, «con le immagini di reduci in marcia mentre viene cantata la canzone *My Forgotten Man*» e *Jankee Doodle Dandy* (*Ribalta di gloria*) di Michael Curtiz, le cui canzoni «puntano ad affermare la sacralità dell'unione della nazione e la necessità di marciare compatti all'ombra della bandiera a stelle e strisce».[2]

Assai più tenebroso e intriso di fatalismo, di mistero, di amori morbosi è il nucleo dei film di spionaggio che, negli anni Trenta, attraversano il loro momento di massimo fulgore: *Dishonoured* (*Disonorata*) diretto nel 1931 da Josef von Sternberg, *Mata-Hari* realizzato nello stesso anno da George Fitzmaurice e *Mademoiselle Docteur* (*Salonicco, nido di spie*) messo in scena da Georg Wilhelm Pabst nel 1936 sono le tre pietre miliari sull'argomento.

In *Disonorata* è protagonista Marlene Dietrich che, mescolando modi acri ad atteggiamenti romantici, personifica la vita equivoca del cabaret con la medesima arte interpretativa di *L'angelo azzurro*. Questa volta, Von Sternberg proietta la vita dell'eroina sullo sfondo della guerra, mettendola al servizio della patria e redimendola nell'amore. Il racconto è tutto pervaso di una sorta di estetismo da libro giallo e il film scorre sotto la cappa di piombo di una storia losca e torbida; al punto che le situazioni realmente drammatiche perdono d'intensità, per mancanza di respiro e di contrasti.

Per quanto possa sembrare paradossale, i maggiori difetti del film sono proprio dovuti alla recitazione della Dietrich, che pure, a suo tempo, ne fu il principale polo di attrazione e di catalizzazione di consensi popolari. Debuttando come stella assoluta nella trama spionistica, l'attrice carica la mimica, la gestualità, gli atteggiamenti di una eccessiva quantità di tocchi, di azioni, di battute che compromettono la tensione della vicenda fino a renderla inattendibile. Nella sua recitazione sovraccarica ora di toni di un verismo esacerbato ora di stucchevoli languidezze romantiche, Marlene Dietrich è la causa principale delle deficienze di stile e di linguaggio oggi riscontrabili in

MATA HARI
1931

Regia: George Fitzmaurice - *Soggetto e sceneggiatura*: Benjamin Glazer e Leo Birinski - *Fotografia*; William Daniels - *Scenografia*: Cedric Gibbons - *Montaggio*: Frank Sullivan - *Produzione*: Metro Goldwyn Mayer - *Origine*: USA - Durata: 90'.

INTERPRETI E PERSONAGGI

Greta Garbo (*Mata Hari*), Ramon Novarro (*tenente Alexis Rosanoff*), Lionel Barrymore (*generale Shubin*), Lewis Stone (*Andreani*), C. Henry Gordon (*Dubois*), Karen Morley (*Carlotta*), Alec B. Francis (*Caros*), Blanche Frederici (*Suor Angelica*), Edmund Breese, Helene Jerome Heddy, Frank Reicher, Mischa Auer.

2. Gian Piero Brunetta, *La guerra lontana*, op. cit., p. 41.

Disonorata. Della cattiva prova della Dietrich, per la verità, si è accorto subito anche Emilio Cecchi che, stroncando la diva in una recensione su «L'Italia Letteraria», è rimasto famoso per il coraggio di una presa di posizione controcorrente, rispetto al coro di unanimi elogi provenienti dalle altre testate italiane. Rileggiamolo insieme questo campionario di imputazioni, per dar corpo alle quali lo scrittore indica le seguenti sequenze:

«— quando al veglione delle spie la Dietrich arriva con in testa un morione che la fa somigliare a un tacchino natalizio;

— quando inizia il lavoro di spia cercando dietro ai dipinti e alle cornici, in casa del traditore; e sembra una cameriera che guarda se ci sono tele di ragno;

— quando suona la *Patetica*, scuotendo i riccioli come una ragazza che vuol far colpo sul fidanzato scemo; ma sta attenta a non battere il capo nel coperchio del pianoforte, alzato per ragioni di "taglio";

— quando ricostruisce la "musica dello spionaggio", in mezzo a un gruppo d'ufficiali, rimbecilliti da tutto quell'armeggio; e pare un Beethoven che abbia fatto tardi;

— quando assiste all'interrogatorio dei prigionieri, con un'aria autorevole ma tutta di casa; come un caporeparto in ispezione ai banchi di vendita della "Rinascente";

— quando in prigione, due o tre ore avanti di morire, chiede un pianoforte, ma che non sia troppo scordato;

— quando in prigione chiede di essere fucilata nel suo vecchio vestito;

— quando il tenente sfodera il brando ed ella vi si specchia mettendosi il cappello;

— quando ella fa al padre confessore un esposto di filosofia cinica;

— quando, con la fascia che dovrebbe servire a bendarla, asciuga le lagrime del tenente;

— quando si da il rossetto alle labbra, davanti al plotone di esecuzione».[3]

Tanto Marlene Dietrich in *Disonorata* appare un'attrice freddissima e povera di istinti, in un sostanziale congelamento del proprio stereotipo divistico quanto Greta Garbo in *Mata Hari* è la personificazione fantastica di una donna fatale e irreale: di un'eroina che si fa mito. Ispirato a una vicenda realmente accaduta, *Mata Hari*[4] non è certo una ricostruzione fedele dei fatti che storicamente hanno condotto la vera spia davanti al plotone di esecuzione, all'alba di un giorno di settembre del 1917. La ricostruzione di Fitzmaurice è puro frutto di fantasia ed ubbidisce più alle esigenze hollywoodiane del botteghino che ad uno scrupolo di interpretazione storico-critica.

Accolto con grande successo di pubblico, anche grazie al fascino esercitato da Greta Garbo, *Mata Hari* ha avuto da parte della critica giudizi anche impietosi. C'è chi ha scritto addirittura che questo film avrebbe potuto intitolarsi *Ma l'amore mio non muore*, tanto suona falso come opera di guerra e di spionaggio, e tanto le oscurità narrative della sceneggiatura ne spostano l'ago della bilancia su un terreno di svenevoli smancerie amorose. L'impianto melodrammatico di

3. Emilio Cecchi, *«Disonorata» con Marlene Dietrich*, «L'Italia Letteraria», 29 novembre 1931.

4. «Francia 1917. Dubois, capo del controspionaggio francese, sta indagando su Mata Hari, una danzatrice, presunto agente dello spionaggio tedesco. Contemporaneamente il generale russo Shubin parla del fascino della donna al tenente Rosanoff, che poco dopo, ammaliato dalla sua danza, la seguirà in una sala da gioco. Mata Hari ha ricevuto l'ordine di circuire il tenente russo, per avere da lui informazioni sui documenti che sta trasportando. I due si conoscono e passano insieme la notte. Il giorno dopo Mata Hari tenta di sedurre anche Shubin, suo ex-amante; ma Dubois l'ha messo in guardia. Allora, passa un'altra notte con Rosanoff, per dare la possibilità ad un compagno di fotografare i documenti in suo possesso. Ma una crisi di gelosia di Shubin manda all'aria tutti i piani. Per salvare la missione la donna è costretta ad uccidere il generale e a sparire. Ma poco dopo, saputo che Rosanoff, il giovane che ella ama, è rimasto gravemente ferito e ha perduto la vista, corre ad assisterlo. Dubois l'arresta all'uscita dell'ospedale. Processata, per non coinvolgere Rosanoff, rinuncia alla difesa e viene condannata a morte». (B. V., *Mata Hari*, in Fernaldo Di Giammatteo, *Dizionario universale del cinema*, Vol. 1, op. cit., pp. 640-641).

Mata Hari, in effetti, non gioca tanto le sue carte sul tavolo dell'avventura e dell'intrigo, quanto su quello dei sentimenti di un amore travolgente, di una gelosia morbosa e, soprattutto, di un sacrificio tutto femminile. Il fascino magnetico della «divina» unito a quello non meno ammaliante di Ramon Novarro sono i veri punti di forza del film. La splendida fotografia di William Daniels, le memorabili scenografie esotiche di Cedric Gibbons e gli abbacinanti costumi della protagonista (da quello a guaina d'argento della danza agli abiti di velluto fino al manto ferale indossato nella cerimonia dell'esecuzione) fanno il resto; unitamente ad alcune sequenze rimaste nelle antologie di storia del divismo hollywoodiano: la scena della danza di Siva; quella della seduzione, nella quale la protagonista, fra le braccia dell'amato, dimentica la sua doppia vita e sogna un'esistenza serena e la fine della «sporca guerra»; l'addio in carcere al tenente cieco; la sequenza finale della fucilazione. Come Mata Hari, anche Mademoiselle Docteur è una spia tedesca nell'omonimo film di Pabst. Dalle vicende di Annemarie Lesser, alias Mademoiselle Docteur, il grande regista tedesco, nel suo esilio francese, estrae l'episodio conclusivo di un'attività spionistica senza precedenti.

«Il film», come ha scritto Gustavo Briareo, «ci trasporta in uno dei momenti più caotici e confusi della Grande guerra. Tutto il servizio segreto tedesco è sgominato dal tradimento d'un agente vendutosi per aver salva la vita. E per gli Imperi Centrali corrono giorni particolarmente gravi, giacché uno degli alleati balcanici sta trattando la pace separata con l'Intesa. Unica risorsa è M.lle Docteur, che viene pertanto mandata a Salonicco, punto nevralgico della situazione. Occorre ristabilire i collegamenti d'informazioni tra Salonicco e le linee tedesche del fronte macedone; occorre impedire le comunicazioni intese a trattare quella pace. Giunta nella città sotto mentito nome e mentita professione di giornalista americana, M.lle Docteur si trova a dover difendersi, per istinto più che per certa consapevolezza, contro l'agente traditore che, tra francesi e tedeschi, continua a far doppio gioco. L'insidia è acuita dal fatto che costui s'è anche innamorato di lei. Ed ella medesima, l'implacabile, l'incorruttibile eroina dello spionaggio vissuto come una milizia, è turbata da un suo nascente amore per un capitano francese, incontrato durante le peripezie del viaggio alla volta di Salonicco.

La classica tragedia tra l'amore e il dovere deflagra nell'animo di questa donna fragile e formidabile, che dovrebbe rubare al capitano francese alcuni documenti decisivi per il trattato di pace. Fortunatamente per lei, quei documenti sono già stati sottratti. Ed il furto era anche stato inutile, perché il Comando francese, prevedendo il pericolo, aveva avuto cura di consegnare al capitano dei documenti incompleti.

L'amore è come il granello di sabbia che fa saltare l'ingranaggio. Passioni e sospetti ed inquietudini d'amore, denunzie per gelosia rimettono nelle mani dei Francesi il bandolo della segreta organizzazione tedesca. Malgrado la protezione del console americano, che la crede sua connazionale, M. lle Docteur sta per essere catturata. Ma

MADEMOISELLE DOCTEUR (MADEMOISELLE DOCTEUR o SALONICCO, NIDO DI SPIE)
1936

Regia: Georg Wilhelm Pabst - *Soggetto e sceneggiatura*: Yan Cube, Leo Birinsky, Hermann Mankiewicz - *Fotografia*: Eugen Schüfftan, Paul Portier - *Scenografia*: Serge Pimenoff, Hubert - *Musica*: Arthur Honegger, C. Oberfeld - *Montaggio*: Mark Sorkin - *Produzione*: Romain Pinés/Films Trocadéro - *Origine*: Francia - *Durata*: 95'.

INTERPRETI E PERSONAGGI

Dita Parlo (*M.lle Docteur*), Pierre Blanchar (*Condojan*), Pierre Fresney (*capitano Carrère*), Louis Jouvet (*Simonis*), Charles Dullin (*Mathesius*), Viviane Romance (*Gaby*), Roger Karl (*colonnello Bourget*), Georges Colin (*maggiore Jacquart*), Ernest Ferny (*capitano Louvier*), Jean-Louis Barrault (*il cliente pazzo*), René Bergeron, Gaston Modot (*il proprietario del caffè*), Jacques Henley (*console USA*), Robert Manuel, Georges Péclet, Siméon, Hugues de Bagratide, Marcel Lupovici, Léon Larive, Robert Seller, Malbret, Pierre Ferval, Beauvais, Frank Maurice, Dorville.

un'incursione aerea piomba la città nel buio: M.lle Docteur riesce a fuggire, a sottrarsi quasi per un miracolo all'inseguimento del capitano francese che ormai cerca su di lei vendetta, credendola la rapitrice dei documenti.
Anni dopo, in un sanatorio, una donna ormai vecchia, smemorata, non riconosce l'ex-capo del servizio segreto tedesco venuto a visitarla. È M.lle Docteur che, travolta anche lei dall'implacabile destino di Mata Hari e di tutte le sue compagne, ha lasciato nel rischioso mestiere qualche cosa di più che la vita: la sua gioventù di donna bella, la forza della mente, la salute.[5]
Poeta di torbide atmosfere, Pabst lavora sulla vicenda con la consueta maestrìa, sia nella rappresentazione degli ambienti, sia nella scrupolosa attenzione alla caratterizzazione dei tipi principali e delle figure minori, nessuna esclusa. I punti di forza di *Mademoiselle Docteur* sono costituiti proprio da tutta una serie di notazioni che superano il semplice intreccio del racconto di spionaggio. Si pensi, ad esempio, ai rapporti di suggestione che creano l'attesa e la suspense della storia alle atmosfere della guerra nelle retrovie e nella città del fronte macedone. In questo senso, *Mademoiselle Docteur* è artisticamente un archetipo insuperato. Anche sul piano dello stile, il film di Pabst è ricco di preziosità formali[6] e ogni inquadratura o dettaglio di essa si presenta funzionale ai contenuti, di per sé relativamente elementari. All'interno dei numerosi film di spionaggio, insomma, *Mademoiselle Docteur* è un'opera assolutamente originale e "rivoluzionaria" sia per il modo con cui Pabst pone in rapporto le cose da dire, sia per l'ottica con cui quelle cose sono guardate.
«Checché si dica del cerebralismo di Pabst», ha scritto Giacomo De Benedetti, «egli è uomo di fantasia, è poeta. Con tutti i suoi limiti, con tutti i suoi difetti, *Mademoiselle Docteur* ce ne fornisce la riprova. È un film abbastanza piccolo, è un film di quelli che, a valutarli col criterio comune, in base alla trama, difettano tipicamente di originalità. Viceversa, per realizzarlo, il suo autore mostra di essersi messo nella posizione classica del poeta, che si rifiuta qualunque risorsa di immaginazione, per buttarsi allo sbaraglio, munito della sola sua fantasia. Le "cose da dire" qui erano già tutte note, attraverso la serie innumerevole dei film di spionaggio, e di spie innamorate. Pabst ha avuto la forza di ricominciare: che, per un artista come lui, voleva dire il coraggio di mettersi a rivivere vecchie immaginazioni con fantasia nuova».[7]
In sostanza, Pabst, nelle tematiche fruste di *Mademoiselle Docteur*, in contenuti che sono di tutti e di nessuno, ha dimostrato di dominare da artista i propri motivi originali, lavorando per creare il più vero mistero, che non consiste nell'ingranaggio dei fatti, ma nel modo di presentarsi dei loro sensi oscuri. In questo modo, pur nell'imperversare della solita trama (incontro ed innamoramento della spia tedesca con un ufficiale dell'esercito nemico; conflitto tra il dovere e l'amore con la complicazione di tutti i rischi e le avventure a cui si espone una donna fatale), Pabst spia i protagonisti in un assiduo e tortuoso pedinamento di situazioni ambigue e insidiose. *Mademoisel-*

5. Gustavo Briareo, *Pabst e il pubblico*, «Cinema», n. 21, 10 maggio 1937, pp. 368-369.
6. Cfr.: Osvaldo Campassi, *Preziosità stilistiche di un film di G. W. Pabst*, «Cinema», n. 166, 25 maggio 1943, pp. 302-303.
7. Giacomo De Benedetti, *Mademoiselle Docteur di G. W. Pabst*, «Cinema», n. 42, 25 marzo 1938, p. 206.

le Docteur risulta, per queste caratteristiche, un film avvincente e mozzafiato dove la triste realtà della guerra è specchio assillante di una storia veramente viva e toccante. Mai più il cinema di spionaggio raggiungerà, sul palcoscenico della grande guerra, un simile equilibrio tra realismo e rievocazione di fantasia.

La produzione italiana

Con l'affermarsi del sonoro, ma soprattutto negli anni tra il 1935 e il 1940, i film italiani sulla prima guerra mondiale, in sostanziale continuità con le pellicole mute degli anni Venti, sviluppano ancora la tesi secondo la quale il fascismo non sarebbe altro che il garante di tutti quegli ideali conquistati con la vittoria e il sacrificio dei padri per una migliore qualità della vita dei figli. Nell'ambito di una produzione variamente articolata, multiforme ed artisticamente diversificata in risultati ora dignitosi, più spesso decisamente scadenti, la grande guerra ha nella maggior parte dei casi mera funzione di prologo (*Camicia nera* di Forzano, *Vecchia guardia* di Blasetti, *Luciano Serra, pilota* di Alessandrini sono gli esempi più significativi) ; altre volte è semplice pretesto di ambientazione o un epilogo che serve da sfondo al riscatto eroico dei protagonisti e alla risoluzione catartica di una vicenda maturata negli anni immediatamente precedenti (si pensi alle sequenze finali di *Cavalleria* di Alessandrini o a quelle di *Passaporto rosso* di Guido Brignone) ; più raramente, infine, è il vero e proprio terreno dell'azione, il centro focale attorno al quale ruota l'intera storia. Tralasciando l'analisi di quei film nei quali la presenza della guerra è, tutto sommato, un evento marginale, l'attenzione si appunta essenzialmente su tre pellicole: *Le scarpe al sole*, diretto da Marco Elter nel 1935; *Tredici uomini e un cannone*, realizzato da Giovacchino Forzano nel 1936; *Il piccolo alpino*, apparso sugli schermi nel 1940 per la regia di Oreste Biancoli.

Le scarpe al sole è il più famoso film realizzato in periodo fascista sulla grande guerra. Vede la luce nell'anno della guerra d'Etiopia, ma ha ben poco a che fare con le contemporanee mire espansionistiche del nascente Impero.

«Il film di Elter — già nella scelta come traccia dell'omonimo libro di Monelli, ma ancor più nel trattamento del soggetto e nella resa cinematografica, che vanno oltre il testo — rappresenta» come ha appropriatamente rilevato Mario Isnenghi, «un inveramento fascista del populismo conservatore, cioè del passato cattolico e rurale; e il sormontare vittorioso dell'ottica del recupero della tradizione, sull'ottica della rottura. Il film è costellato di simboli rassicuranti: non vorrei, riunendoli nella classica triade *Dio-Patria-Famiglia*, pur di per sé non inadeguata, darne un'idea più ampollosa e retorica del giusto; mentre lo specifico del film di Elter sta invece nel presentarsi come riduttiva e discreta epica degli *umili*, esito cinematografico del virtuosismo dell'ideologia alpina: quella che ha dietro e davanti a sé, prima del fascismo e dopo il fascismo, una cultura. E dico una cultu-

LUCIANO SERRA, PILOTA
1938
Regia: Goffredo Alessandrini - *Soggetto*: Franco Masoero, Goffredo Alessandrini - *Sceneggiatura*: Goffredo Alessandrini, Roberto Rossellini - *Fotografia*: Ubaldo Arata - *Scenografia*: Gastone Medin - *Musica*: G. C. Sonzogno - *Montaggio*: Giorgio C. Simonelli - *Produzione*: Aquila Film - *Durata*: 103'.
INTERPRETI E PERSONAGGI
Amedeo Nazzari (*Luciano Serra*), Germana Paolieri (*Sandra Serra*), Roberto Villa (*Aldo Serra*), Mario Ferrari (*Franco Morelli*), Guglielmo Sinaz (*José Ribera*), Egisto Olivieri (*Nardini*).

LE SCARPE AL SOLE
1935
Regia: Marco Elter - *Soggetto*: dal romanzo omonimo di Paolo Monelli - *Produzione*: ICI.
INTERPRETI
Isa Pola, Camillo Pilotto, Cesco Baseggio, Nelly Corradi.

TREDICI UOMINI E UN CANNONE
1936
Regia: Giovacchino Forzano - *Produzione*: Pisorno.
INTERPRETI
Fosco Giachetti, Carlo Romano, Filippo Scelzo, Silvio Bagolini, P. Pastore, P. Scharoll.

ra scritta che da Jahier, a Rigoni Stern, a Revelli, attraversa tutto lo spazio letterario che va dalla prima alla seconda guerra mondiale, innervando in maniera decisiva la formazione della memoria sociale; ma dico soprattutto una cultura materiale, un sistema di tradizioni civili e militari che — dalle valli del Bellunese al Bergamasco, dalla Valtellina al Cuneese — costituisce il retroterra reale di una delle più riuscite operazioni di integrazione popolare».[8]

Tutto sommato, come nota Gian Piero Brunetta, «sarebbe sbagliato sottolineare la funzionalità propagandistica di questo film rispetto alla volontà del regime e sarebbe egualmente sbagliato tentare di dimostrare solo la dinamica ideologica centrifuga».[9] Così, in *Le scarpe al sole*, nella semplice e bonaria umanità della vicenda, "la coabitazione tra populismo conservatore e nazionalismo è più orientata in direzione cattolica che fascista».[10]

La stessa trama del film è sufficientemente esplicativa di quanto è stato sopra esposto.[11]

Del tutto *sui generis*, se non altro per i risvolti da romanzo giallo che ne costituiscono l'ossatura portante e per il fatto che nel dramma agiscono soltanto uomini, è *Tredici uomini e un cannone*. In questo film di Forzano, l'azione si svolge durante la Grande guerra in Galizia tra soldati austriaci e soldati russi. I tredici protagonisti, tra i quali vengono ad assumere un'effettiva consistenza drammaturgica quattro o cinque individualità, sono artiglieri austriaci addetti alla sorveglianza e al funzionamento di un cannone, che costituisce lo scopo principale della loro vita di soldati e di uomini. I russi non riescono ad individuare la posizione del pezzo, se non con l'intervento di una spia, la quale, truccandosi come uno degli artiglieri lo indica al fronte nemico, lanciano razzi. Al fronte austriaco si crede che il traditore sia uno dei tredici e questi si accusano a vicenda in un estenuante interrogatorio. Finché, a conclusione della tormentata inchiesta, che assume in crescendo un andamento da film poliziesco e che non manca di creare, sul piano di un crollo psicologico, le sue vittime, la spia non viene scoperta che all'esterno del gruppo. In questo giallo delle trincee, la guerra è puro sfondo scenografico e il film, raggiungendo lo scopo di tenere desta l'attenzione del pubblico fino alla fine, si rivela come un modesto lavoro commerciale, pur nelle pieghe di una tensione drammatica che non conosce momenti di stasi: e questo, grazie ad una regia esuberante e, talvolta, eccessivamente agitata, più teatrale che cinematografica. *Tredici uomini e un cannone* assomiglia, infatti, più ad un dramma da palcoscenico, tanto l'irruenza verbale dei suoi interpreti sembra sopraffare la tecnica cinematografica.

Assai meno grigio e monocorde appare, invece, *Piccolo alpino*, che Oreste Biancoli ha tratto dall'omonimo romanzo di Salvator Gotta. Vediamone, innanzitutto, la trama, così come è riportata nella *brochure* del film: «Durante una gita in montagna, una valanga travolge Michele Rasi e il piccolo Giacomino, suo figlio. Giacomino è salvato da Rico che lo porta nella sua grangia. L'ordine di mobilitazione degli Alpini per la guerra contro gli Asburgo, costringe Rico a ri-

8. Mario Isnenghi, *L'immagine cinematografica della grande guerra*, «Rivista di storia contemporanea», n. 3, 1978, pp. 345-346.
9. Gian Piero Brunetta, *La guerra lontana*, op. cit., p. 58.
10. Gian Piero Brunetta, *Cinema e grande guerra 2*, in *Cinema perduto*, op. cit., p. 65.
11. «Un veterano della guerra d'Africa, uno sposino e un fidanzato, tutti paesani di un alpestre villaggio, sono chiamati a difendere i confini italiani durante la grande guerra. Episodi di eroismo e di semplice vita di battaglia lumeggiano queste tre semplici figure, che sono seguite attraverso tutta la sanguinante realtà quotidiana della grande guerra. La ritirata e le avanzate, la resistenza e la vittoria finale entrano di scorcio, con la potenza della evocazione vissuta tra le trincee e nelle retrovie, in questa epopea dell'ultima guerra d'indipendenza italiana. Dei tre protagonisti il veterano muore eroicamente difendendo il proprio villaggio, gi altri riportano in famiglia e nella vita normale l'eco delle gesta eroiche compiute con la più schietta semplicità italica». (Dalla scheda informativa del Centro Cattolico Cinematografico).

mandare il ragazzo a casa sua, a Milano, dalla zia Elisabetta, ma Giacomino credendo ormai morto il padre e non volendo vivere con la burbera zia, invece di prendere il treno per Milano, riesce a seguire Rico nella tradotta fino all'accampamento in zona di guerra. Qui il capitano Lupo, comandante il 4° Battaglione Aosta, ordina all'Alpino Brustolon di accompagnare Giacomino alla stazione e di assicurarsi che venga messo sul treno in partenza per Milano, ma Giacomino sfuggendo una volta ancora, incappa in un'avventura con due spie nemiche, che egli riesce a far catturare nei pressi della trincea, dagli stessi Alpini. L'indomani, durante un'azione, Giacomino che è uscito dal ricovero, malgrado il divieto del capitano Lupo, scompare nella mischia. Intanto il padre che, perduta la memoria nell'incidente di montagna, era stato ricoverato in un ospedale svizzero, ritorna completamente guarito in Italia e ripreso il suo grado di tenente degli Alpini viene a sapere che Giacomino è vivo, ma che è scomparso durante un'azione sul Colforà. Attraverso la Croce Rossa, Michele Rasi fa delle ricerche, ma quando un prelato si presenta a prendere il ragazzo che, fatto prigioniero dagli Austriaci, era stato rinchiuso in un orfanatrofio a Mariazell, questi è già riuscito a fuggire.
Giacomino, attraversando il paese occupato dal nemico, si avvicina al Piave, per tentare di raggiungere le linee italiane. A San Donà di Piave si unisce con Nane, un contadinello italiano e con lui cerca di attraversare il fiume. Di notte, nella brughiera, in attesa dell'alba per tentare la traversata, Giacomino riesce a sottrarre agli Austriaci un messaggio segreto che consegnerà al Comando. Durante la traversata del fiume, Nane è ferito mortalmente. Il messaggio che Giacomino ha consegnato al Comando si rivela di decisiva importanza per la vittoria finale delle truppe italiane. All'ospedale, dove Nane muore, Giacomino è finalmente ritrovato dal padre. Una medaglia al valore ricompenserà Giacomino per l'importante servizio reso alla Patria».
Che dire di questo film fatto di imprese esaltanti, di eroiche abnegazioni, di spirito di sacrificio, di monolitiche figure militari, di gloria e di vittoria? Che è un film dove tutto appare eccessivo, proprio a causa di una sovrabbondante messe di luoghi comuni del cinematografo alpino che, altrimenti equilibrati, non avrebbero danneggiato le profonde motivazioni e spinte ideali che pure sono alla base di questa storia densa di umanità: L'ago della bilancia pende troppo dalla parte di una visione deamicisiana «al quadrato», tanto da renderne sospetta l'attendibilità dei fatti. Qui, certo, non è in discussione il racconto per ragazzi di Salvator Gotta. È, piuttosto, in discussione la trasposizione cinematografica e il tentativo, non riuscito, di entusiasmare anche un pubblico adulto.
«V'era un mezzo», commenta a caldo Osvaldo Scaccia dopo la visione dell'opera di Biancoli, «per far sì che il film corresse il rischio di galvanizzare grandi e piccoli ed era quello di farci vedere la guerra: farcela vedere da un punto di vista spettacolare ed umano, narrandoci non solo le vicende un po' irreali e a lungo andare noiosette di Giacomino, ma anche qualche ben scelto fatto d'arme: uno solo, magari, di quegli episodi che hanno, durante la Grande Guerra,

PICCOLO ALPINO
1940

Regia: Oreste Biancoli - *Soggetto*: dal romanzo di Salvator Gotta - *Sceneggiatura*: Akos Tolnay, Oreste Biancoli, A. Di Carpegna, Paolo Monelli, Dino Falconi - *Scenografia*: Ottavio Scotti - *Fotografia*: Arturo Gallea - *Montaggio*: Lazšlo Kish - Pro*duzione*: Manderfilm.

INTERPRETI E PERSONAGGI

Elio Sannangelo (*Giacomino Rasi*), Mario Ferrari (*il Capitano Lupo*), Filippo Scelzo (*Michele Rasi*), Mario Artese (*Nane*), Amedeo Trilli (*L'alpino Rico*), Annibale Betrone (*L'alpino Fruttaz*), Cesco Baseggio (*L'alpino Brustolon*), Lamberto Picasso (*il Preside del Ginnasio*), Jone Frigerio (*Zia Elisabetta*), Ernesto Almirante (*il professore d'italiano*), Carlo De Cristofaro (*il sergente*), Mario Siletti (*il giornalista*), Giuseppe Addobbati, Franco Barci, Vittorio Campi, Riccardo Diodà, Adelina Garavaglia, Walter Grant, Luigi Lampugnani, Nino Marchetti, Alfredo Menichelli, Rio Nobile, Dina Romano, Mauro Serra, Edda Soligo, Carlo Todd.

YVONNE LA NUIT
1949

Regia: Giuseppe Amato - *Soggetto e sceneggiatura*: Fabrizio Sarazani, Giuseppe Amato, Oreste Biancoli - *Fotografia*: Mario Craveri - *Scenografia*: Gastone Medin - *Costumi*: Mario Vigolo - *Musica*: Pasquale Frustaci - *Montaggio*: Maria Rosada - *Produzione*: Amato-Rizzoli.

INTERPRETI E PERSONAGGI

Totò (*Nino, il fantasista*), Olga Villi (*Nerina Comi, in arte Yvonne la Nuit*), Frank Latimore (*il tenente Carlo Rutelli*), Giulio Stival (*il conte Rutelli, suo padre*), Eduardo De Filippo (*l'avvocato Rubini*), Gino Cervi (*il colonnello Baretti*), Arnoldo Foà (*il senatore*), John Strange (*il maggiore Tremiti*), Ave Ninchi (*sora Rudegarda, la padrona della trattoria*), Paola Veneroni (*la marchesa Sandri*), Mario Riva (*il ragazzo delle sigarette*), Angela Zanon (*Menica, la cameriera*), Giovanni Lovatelli (*un ufficiale*), Gaio Visconti (*un ufficiale*), Arturo Dominici (*un ufficiale*), Franco Talarico (*un ufficiale*), Desiderio Nobile (*un ufficiale*), Cesare Fasulo (*un ufficiale*), Enzo Cannavale (*il maggiordomo*).

creato un alone di leggenda e di eroismo intorno ai nostri valorosi alpini. Tutto, nel film, invece, è in funzione di Giacomino. La guerra, gli alpini, la scuola, le case e magari la valanga, non sono che un pretesto per farci ammirare il coraggio, lo spirito, la nobiltà e, direi io, l'invadenza di Giacomino».[12]

Con *Piccolo alpino* e con le eroiche gesta di Giacomino, il cinema del Ventennio chiude definitivamente i conti con la prima guerra mondiale. Le nubi di un'altra tragedia si addensano all'orizzonte e non lasciano spazio ad evocazioni di solenni memoriali. Le vie della gloria richiedono ben altre verifiche e, sugli schermi, il silenzio della guerra è la risposta più giusta all'imperversare del secondo conflitto mondiale.

Si tratta di un silenzio che durerà per quasi dieci anni, sopraffatto dal grido postbellico della grande stagione del Neorealismo.

Alla fine degli anni Quaranta, quando il Neorealismo comincerà a manifestare i primi segni di stanchezza, toccherà ad un film con Totò il compito di inaugurare una nuova serie di pellicole che, ambientate in epoca 1915-1918, con i loro intrecci da romanzo d'appendice e giocando sulle corde della passione (meglio sarebbe dire, della passionalità), dei sentimenti di amor patrio, del sacrificio eroico, faranno entusiasmare ed emozionare fino alle lacrime le platee di tutta Italia. Si ripeterà, così, per quasi dieci anni, lo stesso rituale con cui tanti film italiani avevano conquistato, su analoghe tematiche, il pubblico del muto.

Yvonne la nuit, è questo il titolo del film portato al successo da Totò e diretto da Giuseppe Amato nel 1949, ha il merito di una primogenitura e, come tale, si colloca nella storia del cinema italiano con pieno diritto di cittadinanza e di menzione. Lo stesso soggetto è una summa di luoghi deputati, propri di un racconto da cineromanzo, nell'immediato dopoguerra, all'apice degli interessi femminili e delle vendite per milioni di copie alla settimana.

Nel periodo precedente la prima guerra mondiale, dunque, Carlo Rutelli, un giovane e brillante ufficiale di cavalleria, di nobile famiglia, s'innamora di una graziosa cantante del varietà, che ha preso il nome d'arte di «Yvonne la Nuit». Famosa e acclamata, la sciantosa si esibisce al Trianon di Roma, dove recita anche Nino, un fantasista, soprattutto celebre per il cavallo di battaglia della esilarante macchietta «Il bel Ciccillo» (e solo questo pezzo di bravura di Totò basterebbe per collocare il film nelle antologie del cinema). Nino è l'amico del cuore di Yvonne, il sollievo alla sua solitudine e malinconia. Vive all'ombra della cantante come un cagnolino e ne rispetta gli scarti di umore come solo sa fare un cavalier servente. Yvonne e Carlo si amano appassionatamente e il loro sentimento profondo non teme intimidazioni di sorta, neppure da parte del conte Rutelli che, da buon padre aristocratico e inflessibile, si oppone con tutte le forze alla celebrazione di un matrimonio-scandalo. Intanto scoppia la guerra. Carlo viene inviato al fronte. Viene richiamato anche Nino che, fatalmente convinto di lasciare la pelle in trincea, confessa all'amica tutto il suo amore. La sfortuna si accanisce contro Yvonne:

12. Osvaldo Scaccia, *Il piccolo alpino*, «Film», n. 49, 7 dicembre 1940, p. 5.

Carlo muore in combattimento e il figlio che dà alla luce la donna le viene sottratto dal conte, mentre la madre crede che sia morto poche ore dopo il parto. Vinta dai colpi del destino, Yvonne non sa reagire e si degrada nell'alcoolismo. Anche la carriera dell'artista vacilla fino al totale declino. Nino, reduce e provato dalla tragedia del fronte, assiste alla prima esibizione di Yvonne al teatro Jovinelli, convinto che si ripeterà il successo di un tempo; ma la cantante viene umiliata dai fischi e dagli sberleffi di un pubblico apatico e insofferente. Ora, come poveri guitti, i due sono costretti a sbarcare il lunario girovagando per trattorie a cantare canzoni di moda. Come vecchi barboni, Yvonne e Nino continuano il loro triste calvario fino agli inizi degli anni Quaranta. Durante una ennesima e stanca esibizione per un tozzo di pane, i due sono avvicinati dall'avvocato Rubini, che comunica a Yvonne la morte del conte Rutelli e la notizia che il figlio avuto da Carlo è vivo e sano in Inghilterra. Ma la cantante non vuol mostrare al figlio lo spettacolo di quella misera decadenza e preferisce che egli continui a crederla già morta. Come si vede, i luoghi comuni del romanzo popolare ci sono tutti e per tutti i gusti. Superando a piè pari qualunque sottolineatura analitica e il legittimo desiderio di procedere ad un'analisi comparata tra *Yvonne la Nuit* e ben più celebri film internazionali che, con poche varianti, hanno trattato lo stesso argomento, resta da notare che Giuseppe Amato ha veramente lavorato di fino. La grazia, la vivacità e l'accorata umanità di Olga Villi assecondata da una brillante interpretazione di Totò, ora maschera comica ora figura di umile bontà e di amara rassegnazione, sono i punti di forza di questa vicenda patetica, ma dalle caratteristiche tutt'altro che dozzinali. Diretto con garbo, *Yvonne la nuit* rievoca con gustosa pittura di costumi, figure, ambienti l'atmosfera e il clima spensierato del caffè-chantant; e, per quanto riguarda il presente contesto, ritrae la vita del fronte e quella di guarnigione in un susseguirsi di inquadrature di seducente disinvoltura veristica. Alla fine, la commozione prende alla gola e la storia non lascia indifferenti. Un fatto è certo: il merito di avere intuito in Totò anche straordinarie qualità di attore drammatico, prima che a Pasolini, va dato proprio a Giuseppe Amato.

Fredric
MARCH
Warner
BAXTER
Lionel
BARRYMORE
June
LANG
IN
LE VIE DELLA GLORIA
20th CENTURY FOX

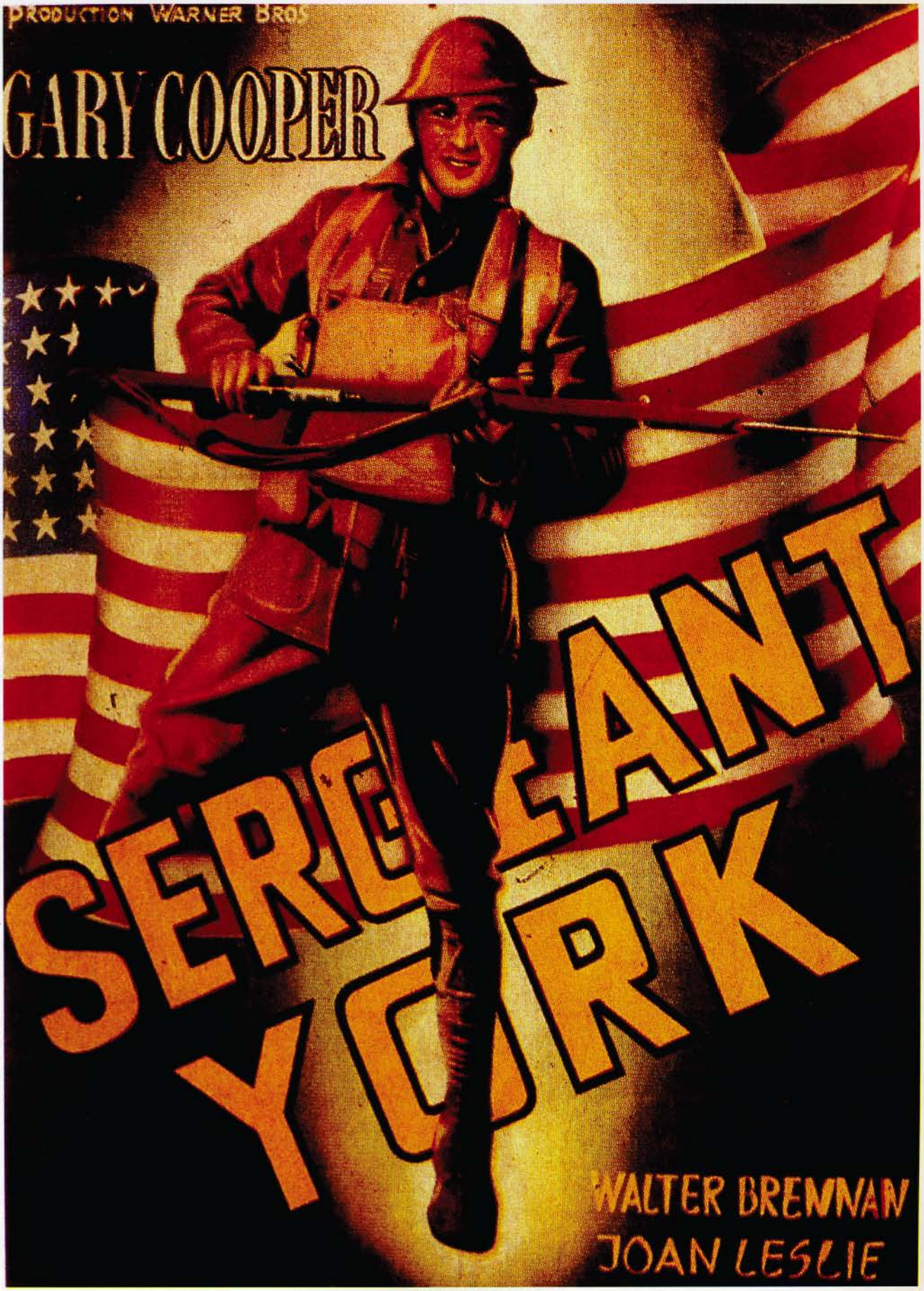
In apertura di capitolo:
Fotogramma da *Le scarpe al sole*, diretto da Marco Elter nel 1935.

Nella pagina precedente:
Manifesto di *Le vie della gloria*, diretto da Howard Hanks nel 1936.

Fredric March è il tenente Denet e Warner Baxter è il capitano La Roche in *Le vie della gloria*, un film gigantesco e cupamente fatalistico nel quale la prima guerra mondiale è protagonista tra i protagonisti. *(a lato)*

Victor Mac Lagen è il sergente, protagonista di *The Lost Patrol (La pattuglia sperduta)*, diretto da John Ford nel 1934. *(in basso)*

Nella pagina accanto:
Manifesto di *Sergeant York (Il sergente York)*, diretto nel 1941 da Howard Hanks. Con questo film Gary Cooper ha ottenuto il Premio Oscar come migliore attore protagonista.


PRODUCTION WARNER BROS
GARY COOPER
SERGEANT
YORK
WALTER BRENNAN
JOAN LESLIE

Howard Hawks dirige Gary Cooper sul set holliwoodiano di *Il sergente York*. *(in alto)*

Il contadino pacifista Alvin York diventa eroe della prima guerra mondiale a seguito di una pericolosa missione durante la quale cattura un centinaio di soldati tedeschi. *(a lato)*

Con *Il sergente York*, Hollywood si congeda dalla realizzazione di film incentrati sul primo conflitto mondiale e inizia l'invasione del mercato interno e delle sale cinematografiche europee con le centinaia di pellicole di guerra, soprattutto antitedesca e antigiapponese, sul secondo conflitto.

Nelle pagine seguenti:
Manifesto di *Le diable au corps* diretto da Claude Autant-Lara nel 1947.

Manifesto del film documentario *La guerra mondiale* realizzato da Laurence Stallings a metà degli anni Trenta.

Universal Film S.A.
UNE PRODUCTION PAUL GRAETZ
DE LA TRANSCONTINENTAL FILM S.A.
MICHELINE PRESLE
GERARD PHILIPE
Le Diable au Corps
D'après le Roman de RAYMOND RADIGUET
MISE EN SCENE DE
CLAUDE AUTANT-LARA
ADAPTATION CINEMATOGRAPHIQUE DE
JEAN AURENCHE PIERRE BOST
PALAU
JEAN VARAS JACQUES TATI
DENISE GREY
JEAN DEBUCOURT
MICHEL KELBER
MAX DOUY
LOUIS MIFF
RENE CLOEREC
Universal International

La "FOX" presenta, nel mese di marzo, un film che è storia!

LA GUERRA MONDIALE

PRODUZIONE TRUMAN TALLEY · REALIZZATA DA LAURENCE STALLINGS

James CAGNEY
Corinne CALVET
Dan DAILEY
UOMINI alla VENTURA
TECHNICOLOR
SOL C. SIEGEL
JOHN FORD
PHOEBE e H. EPHRON

Nella pagina accanto:
Manifesto del film *What Price Glory (Uomini alla ventura)*, diretto da John Ford nel 1952.

Il fascino magnetico della «divina» Greta Garbo unito a quello non meno ammaliante di Ramon Novarro sono i veri punti di forza di *Mata Hari*, diretto nel 1931 da George Fitzmaurice. *(sotto)*

Greta Garbo, ritratta da Clarence Sinclair Bull, indossa il manto ferale per la cerimonia dell'esecuzione di *Mata Hari*. *(a lato)*

Nella pagina accanto:
Locandina di *Mata Hari*. Greta Garbo nella scena della danza di Siva.

Greta
GARBO
MATA HARI
RAMON
NOVARRO
LEWIS S.
STONE
LIONEL
BARRYMORE
Regia di
GEORGE
FITZMAURIC
Metro-Goldwyn-Mayer

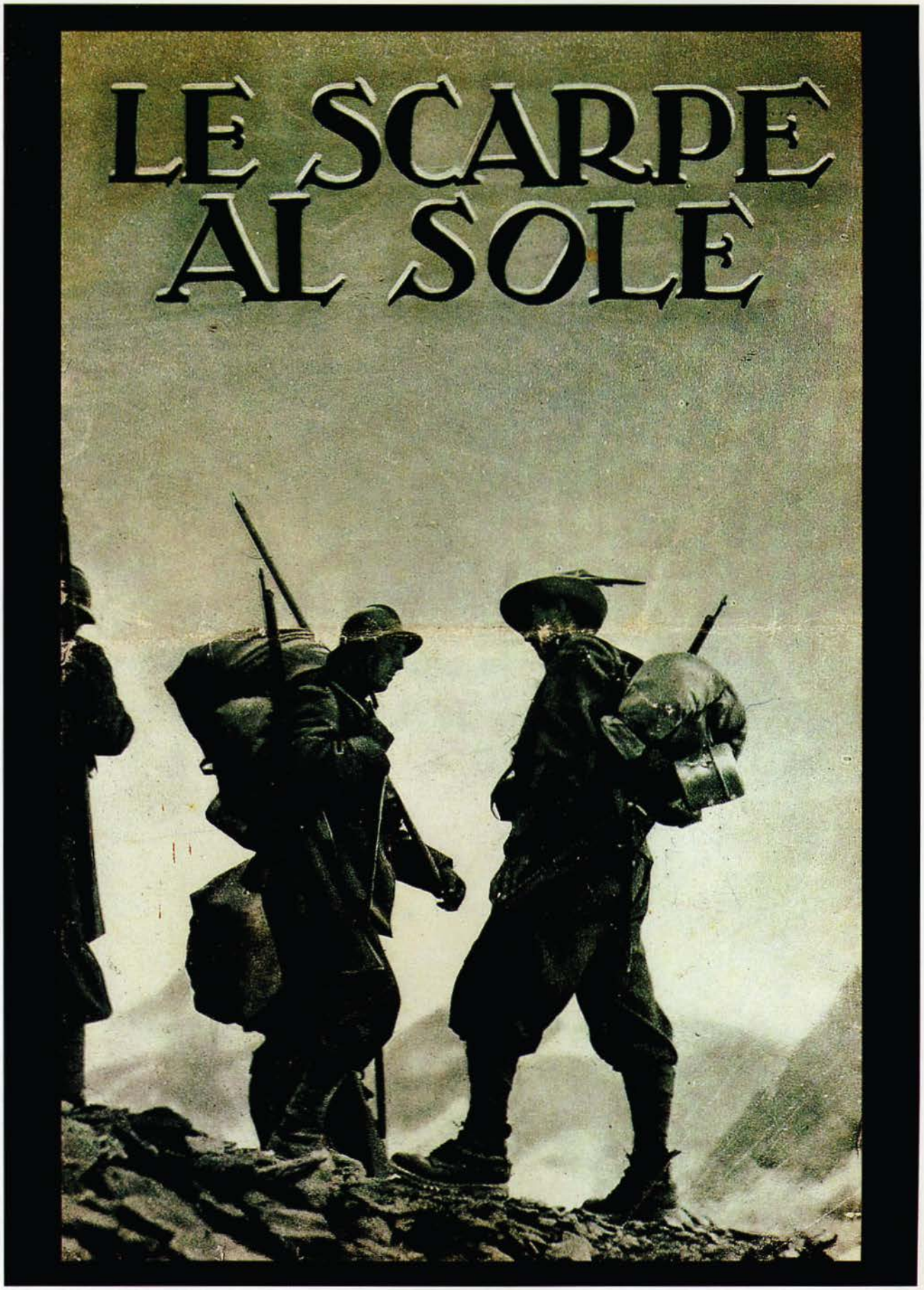
Nella pagina accanto:
Greta Garbo è Mata Hari in un seducente costume esotico a guaina d'argento.

Louis Jouvet nel nido di spie di *Mademoiselle Docteur*, diretto da Georg Wilhelm Pabst nel 1936. *(a lato)*

Dita Parlo è M.lle Docteur nell'omonimo film di Pabst: un'opera avvincente e mozzafiato dove la triste realtà della guerra è specchio assillante di una storia veramente viva e toccante. Dopo *Mademoiselle Docteur*, mai più il cinema di spionaggio raggiungerà, sul palcoscenico della grande guerra, quell'equilibrio tra realismo e rievocazione di fantasia proprio di un'opera artisticamente originale. *(sotto)*

Nella pagina seguente:
Mademoiselle Docteur. Poeta di torbide atmosfere, Pabst lavora sulla vicenda di spionaggio con la consueta maestria, sia nella rappresentazione degli ambienti, sia nella scrupolosa attenzione alla caratterizzazione dei tipi principali e delle figure minori.

Jean-Louis Barrault e Louis Jouvet, magistrali interpreti di *Mademoiselle Docteur*. *(in basso)*


LE SCARPE
AL SOLE

Nella pagina precedente:
Copertina del fotoromanzo *Le scarpe al sole*, tratto dall'omonimo film di Marco Elter.

Le scarpe al sole è il film più famoso sulla grande guerra realizzato in periodo fascista liberamente ispirato all'omonimo romanzo di Paolo Monelli.

Nella pagina accanto:
Le scarpe al sole. I confini italiani sono insidiati dalle truppe tedesche. *(in alto)*

Le scarpe al sole si propone come un'esaltazione dell'epica degli umili e dell'ideologia alpina, al centro della quale sta l'eroica difesa degli ideali della classica triade Dio-Patria-Famiglia. *(in basso)*

Un episodio di eroica abnegazione, in una scena centrale di *Le scarpe al sole. (in alto)*

Vita di trincea. Il film di Elter vede la luce nell'anno della guerra d'Etiopia, ma non ha niente a che fare con le contemporanee mire espansionistiche del nascente Impero. *(a lato)*

Nella pagina accanto:
Particolare del manifesto di *Luciano Serra, pilota*, diretto da Goffredo Alessandrini nel 1938.

Locandina di *Luciano Serra, pilota*, un film nella cui storia la grande guerra ha funzione di prologo e rientra in maniera marginale. *(in alto)*

Amedeo Nazzari e Roberto Villa, protagonisti di una celebre sequenza di *Luciano Serra, pilota*. *(a lato)*

Nella pagina accanto:
Particolare del manifesto *Piccolo alpino*, diretto da Oreste Biancoli nel 1940.

PRENDENDO UNA SCORCIATOIA, MARIA, RIESCE A RAGGIUNGERE LA TESTA DEL GRUPPO. SI FERMA, SFINITA, MENTRE I SOLDATI, A TESTA CHINA, SOTTO IL PESO DELL'EQUIPAGGIAMENTO, LE PASSANO DINANZI. IL CUORE DELLA GIOVANE SEMBRA QUASI NON REGGERE ALL'ANSIA. FINALMENTE ECCO TONI. '~
Toni!
Maria!
Ma che fai qui? È pericoloso... Torna a casa!
No! Voglio venire con te!
Non mi lasciare Toni...
Maria, ragiona! Non posso portarti in combattimento...
Non m'importa se mi uccideranno... voglio stare con te
42

Nella pagina accanto:
Una pagina del fotoromanzo *Piccolo alpino*, tratto dall'omonimo film di Oreste Biancoli.

Fotogramma di *Piccolo Alpino*, liberamente ispirato al romanzo di Salvator Gotta. La storia di Giacomino Rasi appare eccessivamente caricata di luoghi comuni propri del cinematografo alpino che, altrimenti equilibrati, non avrebbero danneggiato le profonde motivazioni e le spinte ideali che pure sono alla base di una vicenda densa di umanità. *(sotto)*

Mario Ferrari è il capitano Lupo in *Piccolo Alpino. (a lato)*

Con la visione deamicisiana di *Piccolo Alpino* e delle eroiche gesta di Giacomino Rasi il cinema del ventennio chiude definitivamente i conti con la prima guerra mondiale. Il silenzio delle armi sugli schermi è la risposta più giusta all'imperversare del secondo conflitto mondiale. *(sotto)*

Nella pagina accanto:
Totò veste i panni di un reduce provato dalla tragedia del fronte in *Yvonne la nuit*, diretto da Giuseppe Amato nel 1949.

Sonner
la Nuit

IV

LA GRANDE GUERRA NEI FILM ITALIANI D'APPENDICE

IL CAIMANO DEL PIAVE
1950
Regia: Giorgio Bianchi - *Produzione*: Flora Film - *Lunghezza*: 2906 metri.
INTERPRETI E PERSONAGGI
Gino Cervi (*il colonnello di cavalleria, padre di Lucilla*), Milly Vitale (*Lucilla di Torrebruna*), Frank Latimore (*Franco*), Geppa (*amico di Franco e di Lucilla*), L. Dudarova, Harry Feist, Carlo Croccolo, G. Falckenberg.

Successo dei film d'appendice

Nel cinema italiano degli anni Cinquanta, la grande guerra fa la sua ricomparsa sugli schermi.
È evidente che nel dopoguerra, in un periodo che seguiva anni di grandi lacerazioni interne si rendeva necessario un richiamo all'unità nazionale e alla concordia. Il grande sforzo unitario sostenuto dall'intera nazione al momento di fare fronte comune contro la minaccia di un crollo e l'esaltazione della vittoria finale facevano della Grande Guerra un punto di riferimento fondamentale che la cinematografia, che sempre rispecchia i sentimenti e le esigenze della gente, non poteva in quei momenti ignorare. Ma se il presupposto era encomiabile la produzione non lo fu altrettanto.
Troppe opere debordano nell'enfasi e suscitano non pochi motivi di perplessità proprio a causa di una stucchevole visione univoca e, tutto sommato, inficiata da mende di eccessiva parzialità. «Gli stereotipi mediante i quali la maggior parte di questi film è costruita», chiarisce meglio Gian Piero Brunetta, «li rendono inefficaci e distanti, quasi che si trattasse per i personaggi di figure di presepe e per il racconto di un'affabulazione relativa ad avvenimenti iscritti nello spazio delle favole e delle leggende e non in quello della storia».[1]
Comunque sia e al di là di questi doverosi distinguo critici, resta da sottolineare il grande favore di pubblico riscosso dalle opere in questione: basti pensare, ad esempio, che *Il caimano del Piave* di Giorgio Bianchi supera di gran lunga per incassi, nella stagione 1950-'51, *Napoli milionaria* di Eduardo De Filippo, *Non c'è pace tra gli ulivi* di Giuseppe De Santis, *Il cammino della speranza* di Pietro Germi, *Stromboli* di Roberto Rossellini, *Prima comunione* di Alessandro Blasetti, *Miracolo a Milano* di Vittorio De Sica, *Luci del varietà* di Alberto Lattuada e Federico Fellini; o che *La nemica* è tra i primi quattro campioni del botteghino, nella stagione 1952-'53, preceduta solo da *Puccini* di Carmine Gallone, *Canzoni di mezzo secolo* di Domenico Paolella e *Perdonami!* di Mario Costa.[2]
Procedendo in ordine cronologico e, naturalmente scremando tra gli oltre cinquanta titoli prodotti i più significativi, la lista viene aperta proprio da *Il caimano del Piave*, diretto nel 1950 da Giorgio Bianchi. Accusato dalla critica contemporanea di tendere ad una descri-

1. Gian Piero Brunetta, *Storia del cinema italiano, dal 1945 agli anni Ottanta*, Editori Riuniti, Roma, 1982, p. 496.
2. Per notizie più dettagliate sulla popolarità e impopolarità del cinema italiano durante gli anni Cinquanta, cfr.: Callisto Cosulich, *La battaglia delle cifre*, «Cinema nuovo», n. 98, 15 gennaio 1957, pp. 18-21.

zione romanzata degli avvenimenti storici, di falsarne il decorso e di essere intessuto di luoghi comuni improntati alla più evidente retorica, questo film come sopra accennato, ottiene uno straordinario consenso popolare: innescando nei produttori la molla di un rinnovato interesse nei confronti di un genere che sembrava destinato a sicuro declino.

La vicenda, alimentata da interessanti brani documentari, è tutta intrisa di nobili sentimenti e di manifestazioni di ardore patriottico. Nello scenario della guerra che precede e segue la disfatta di Caporetto, si innesta una vera e propria storia da romanzo di appendice. «Lucilla di Torrebruna», sta scritto sulla scheda del Centro Cattolico (*Segnalazioni cinematografiche*, Vol. XXIX, 1951, p. 139), «ottenuta la licenza liceale, ritorna a San Donà di Piave, dove risiede suo padre, colonnello di cavalleria. Questi annuncia il suo prossimo matrimonio con una straniera, Helène. La notizia è accolta senza turbamento da Lucilla, lieta della felicità paterna: malgrado questo la fanciulla dovrà subire la fredda ostilità della matrigna. Mentre l'Italia è in guerra con l'Impero austro-ungarico, un giovane triestino, Franco, antico compagno di studi di Lucilla, a lei legato da reciproco affetto, passa oltre le linee austriache e si arruola nei bersaglieri. Dopo Caporetto, San Donà è occupata dal nemico: la villa dei Torrebruna è sede di un comando austriaco. Ora Helène rivela il suo vero volto: è una spia austriaca. Franco e il colonnello organizzano lo spionaggio a favore degli italiani: travestito da contadino, il colonnello va in cerca di notizie, che Franco, passando il Piave, trasmette al comando italiano. In una delle sue esplorazioni, il colonnello è ferito a morte: Lucilla, aiutata da un giovane contadino zoppo, lo sostituirà nella pericolosa missione. Alla fine il giovane contadino viene ucciso: Lucilla, catturata dagli austriaci, è condannata a morte. La salva in extremis la cavalleria italiana».

Il 1950 è anche l'anno di *Piume al vento*, realizzato da Ugo Amadoro. Chiara variante di *Il Caimano del Piave*, questo film non ottiene la stessa fortuna, sia per la tortuosità del racconto, sia per la debolezza della messinscena, sia, infine, per la mediocre interpretazione degli attori protagonisti. Tra questi spicca, comunque un impeccabile Mario Ferrari, che dà corpo e risalto alla figura di un odioso ufficiale austriaco, caratterizzato — come negli anni del muto — negli attributi bestiali e cinici di una tipizzazione ormai per convenzione ampiamente accreditata dalla letteratura popolare e dalla propaganda di guerra. Anche per *Piume al vento*, la trama è tutto un susseguirsi di eroismi, di nobili fanciulle impegnate nella lotta per la vittoria, di sacrifici e di riscatti, di vite votate al martirio: con quel tanto di torbido, di peccaminoso e persino di brutale, che non guasta per assicurarsi l'interesse anche di quella parte di spettatori sentimentalmente estranei alle sollecitazioni patriottiche.[3]

Se il 1951 è un anno di passaggio, di assestamento e di riflessione per un decollo in grande stile dei film sulla guerra, l'anno successivo è decisivo per il definitivo affermarsi di un genere sempre più gradito dalle platee di censo popolare e, comunque, medio-basso. *Fratelli*

PIUME AL VENTO
1950
Regia: Ugo Amadoro - *Produzione*: Bucci Film - *Durata*: 120'.
INTERPRETI E PERSONAGGI
Leonardo Cortese (*Stefano*), Olga Gorgoni (*Anna Frassoni*), Mario Ferrari (*il capitano Von Toeplitz*), Dante Maggio (*Gennaro*), Peter Trent, V. Vallée.

FRATELLI D'ITALIA
1952
Regia: Fausto Saraceni - *Produzione*: Excelsa-Ponti-De Laurentis.
INTERPRETI E PERSONAGGI
Ettore Manni (*Nazario Sauro*), Olga Solbelli (*sua madre*), M. Lawrence, Paul Müller.

3. «Nel 1917 un reggimento di bersaglieri si ritira verso il Piave. Un ufficiale del reggimento, Stefano, si congeda da Anna Frassoni, figlia del proprietario di una villa, che verrà requisita dagli austriaci e trasformata in ospedale da campo. Anna e il giardiniere Luigi resteranno in comunicazione con gli italiani, cui segnaleranno notizie militari. Il capitano Von Toeplitz, per far dispetto ai Frassoni, che danno prove di fierezza, porta nella villa la propria amica, la cantante Marta Flores, cui assegna la camera da letto di Anna. Durante la notte, Gennaro, soldato di Stefano, entra furtivamente nella camera e prendendo Marta per Anna, lascia comprendere lo scopo della sua venuta. Marta però, non lo tradisce; ma anzi salva lui e la ragazza. Ritornato con altri due per fare saltare un ponte, Gennaro viene catturato; ma Marta riesce a liberarlo. Essa avverte poi i Frassoni dell'imminente offensiva italiana e li accompagna al vicino villaggio. Stefano fa saltare il ponte: s'inizia la battaglia, che costerà gravi perdite agli italiani, ma darà loro la vittoria. Marta, ferita mortalmente da Von Toeplitz, riesce a ferirlo gravemente prima di spirare. Un piccolo patriota, che ha suonato le campane, per festeggiare la vittoria italiana, viene fucilato dal nemico". (*Piume al vento*, in *Segnalazioni Cinematografiche*, Vol. XXVIII, 1950, p. 218).

LA LEGGENDA DEL PIAVE
1952
Regia: Riccardo Freda - *Produzione*: Colamonici-Tupini - *Durata*: 90'.
INTERPRETI E PERSONAGGI
Gianna Maria Canale (*Giovanna Dolfin*), Renato Baldini (*Riccardo Dolfin*), Luigi De Filippo (*il piccolo Dolfin*), Carlo Giustini, Edoardo Toniolo, Enrico Viarisio.

LA NEMICA
1952
Regia: Giorgio Bianchi - *Soggetto*: dall'omonimo dramma teatrale di Dario Nicodemi - *Scenografia*: Mario Chiari - *Costumi*: Dario Cecchi - *Musica*: Carlo Rustichelli - *Produzione*: Athena Cinematografica - *Durata*: 90'.
INTERPRETI E PERSONAGGI
Elisa Cegani (*la duchessa Anna*), Frank Latimore (*suo figlio Roberto*), Vira Silenti, Giacomo Verlier (*Gastone, duca di Nemi*), Carlo Ninchi, Ada Dondini, Filippo Scelzo, Luigi Cimara, Cosetta Greco.

4.«Durante la prima guerra mondiale, il conte Riccardo Dolfin vive nel suo castello, nel Veneto, con la giovane moglie, Giovanna, ed un figlioletto. La contessa Giovanna è una fervente patriota; mentre il conte non mostra di prendere vivo interesse alle vicende della guerra. Un giorno il conte decide improvvisamente, di arruolarsi nell'esercito: la contessa è preoccupata, ma anche orgogliosa per la sua decisione. Il conte Riccardo non intende però di partecipare alla guerra come combattente: s'è arruolato per poter fare nelle retrovie dei loschi affari di forniture. Recatasi a Verona per poter far visitare il figlioletto, infermo, la contessa scopre che suo marito è lì, ingolfato negli affari e nella dissipazione. Dopo una violenta scenata, Giovanna decide di separarsi dal marito. A Caporetto intanto le nostre linee sono state forzate: malgrado i consigli degli amici, Giovanna ritorna col figlioletto al castello, oltre il Piave. Tutto il territorio è invaso dal nemico un ufficiale austriaco tenta di usare violenza alla contessa, che è salvata dall'intervento di un vecchio servo. Le sventure della Patria hanno scosso profondamente l'animo del conte Riccardo, che domanda d'esser mandato in prima linea; si batte eroicamente ed è gravemente ferito. Finita la guerra, i due coniugi si incontrano al castello per concordare i termini della separazione; ma quando Giovanna scopre che il marito è mutilato d'ambedue le braccia, gli domanda perdono e gli dichiara tutto il suo amore. (*La leggenda del Piave*, in *Segnalazioni Cinematografiche*, Voi. XXXII, 1952, p. 211).

d'Italia di Fausto Saraceni, *La leggenda del Piave* di Riccardo Freda e, soprattutto, *La nemica* di Giorgio Bianchi sono i filmguida di questo consenso. Il primo è una rievocazione sufficientemente attendibile della figura e delle coraggiose azioni di Nazario Sauro che, nella fede incrollabile per il riscatto della Patria in armi, sale sul patibolo austro-ungarico con la dignità del martirio e di esemplari sentimenti di amore e di fedeltà alla Nazione. *La leggenda del Piave* è, al contrario, una storia romanzata, sulla base del classico metodo di una rappresentazione del «tema e variazioni». Anche in questo caso, la vicenda si svolge in ambiente aristocratico, con la nobile protagonista fervente patriota e il marito, inizialmente, losco affarista e opportunista che, alla fine, abbraccia la causa italiana da eroico combattente.[4] Il film di Freda è convenzionale e approssimativo nei raccordi narrativi tra una sequenza e l'altra; e il dramma familiare sullo sfondo di Caporetto non decolla mai oltre i livelli di una rappresentazione appena sufficiente. Dopo *Catene*, *Tormento* e *La cieca di Sorrento*, anche *La leggenda del Piave* fa la sua figura tra un pubblico assetato di forti emozioni e di storie strappalacrime: guerra o non guerra, quello che conta (e che fa cassetta) è il dramma d'appendice. E più sono gli ingredienti di «alta tensione», più il cineromanzo funziona.

In questo stesso anno, la letteratura popolare fornisce al cinema, alimentato dai fuochi della grande guerra, la più famosa commedia di Dario Nicodemi, cavallo di battaglia delle massime attrici drammatiche, già trionfatore in un paio di edizioni sugli schermi del muto. Grazie ad un abile regia, ad un'efficace interpretazione e ad una riuscita ricostruzione ambientale, *La nemica* è un film degno di interesse. Affidando il ruolo della protagonista (che è stato della Duse, di Tina di Lorenzo, di Irma Gramatica, di Alda Borelli) a Elisa Cegani, Giorgio Bianchi ha colto nel segno. La Cegani, infatti, dà prova di un forte temperamento drammatico e riassume in sè le caratteristiche proprie del personaggio nicodemiano: la nobiltà del volto e del portamento, un'emotività contenuta che traspare a tratti come illuminata dall'interno, una natura aristocratica ed altera, eppure assolutamente femminile in ogni sua reazione. Il regista, inoltre, trasporta il periodo della prima guerra mondiale sullo schermo con rara aderenza e buon gusto: in questo senso, i costumi disegnati da Dario Cecchi e le raffinate scenografie di Mario Chiari costituiscono l'anima del film ed hanno il merito di ricreare adeguatamente l'atmosfera di un'epoca, così come ad un quadro è necessaria una cornice che s'intoni ad esso e lo completi.

La vicenda della duchessa Anna di Nemi, del figlio Gastone e del figliastro Roberto è fin troppo nota. Qui sarà sufficiente ricordare che, proprio le sequenze finali di *La nemica* (la partenza di Gastone e di Roberto per il fronte, la morte di Gastone e la decisione della duchessa di accogliere fra le braccia Roberto, non più come nemico, ma come figlio) appaiono tra i principali punti di forza di una trasposizione cinematografica per molti versi non priva di una caratura artistica nettamente superiore alla media.

Tra alterni risultati ed opere di nessun conto e, nel migliore dei casi, decisamente mediocri,[5] il cinema d'appendice sullo sfondo della grande guerra riesce, talvolta, in sottolineature, anche solo marginali,[6] di buon livello. In più, accanto a film completamente ambientati in epoca 1915-'18 (da *Bella non piangere* a *La campana di San Giusto*, da *Guai ai vinti* a *I cinque dell'Adamello* fino a *La canzone del destino*), nel boom delle pellicole ad episodi degli anni tra il 1953 e il 1955, sono da segnalare alcuni cortometraggi a soggetto, da annoverarsi — per regia, interpretazione, ambientazione — tra il cosidetto cinema d'autore: il racconto firmato da Pietro Germi in *Amori di mezzo secolo* e quello recitato da Eduardo De Filippo in *Cento anni d'amore* appartengono a questa categoria.[6]

Sulla scìa di film di grande successo popolare, come *Canzoni, canzoni, canzoni* e *Canzoni di mezzo secolo*, il produttore Carlo Infascelli, proseguendo nel suo programma di celebrazione dei trascorsi cinquant'anni, mobilita per *Amori di mezzo secolo* un quintetto di registi più o meno accreditati e degni di stima: Glauco Pellegrini, Mario Chiari, Pietro Germi, Roberto Rossellini, Antonio Pietrangeli. A Germi spetta il compito della messinscena della novella sulla prima guerra mondiale. Rispolverando intenzionalmente l'illustrazione oleografica nel gusto della «Domenica del Corriere» e il repertorio della «retorichetta» patriottica, l'autore di *In nome della legge* e di *Il cammino della speranza* dirige con sapienza e pulizia l'episodio a lui affidato. La storia è quella di un giovane contadino abruzzese che muore al fronte il giorno in cui la moglie dà alla luce il primo figlio. La fresca interpretazione di Albino Cocco e di Maria Pia Casilio, unita ad un impaginato di inquadrature scremate fino all'essenza da un'accurata regia, fanno, di questa vicenda, la migliore tra quelle proposte.

Lo stesso dicasi per l'episodio *Purificazione* contenuto in *Cento anni d'amore*, film diretto da Lionello De Felice nello stesso anno — il 1954 — di *Amori di mezzo secolo*. In questo racconto, un anziano attendente (Eduardo De Filippo) sta per consegnare l'ultima lettera scritta dal suo tenente, caduto in combattimento, ad una ragazza napoletana da lui adorata. Accolto nell'appartamento della giovane dall'accomodante zia che le fa da tenutaria (Titina De Filippo), il soldato scopre, attraverso le sue parole, che la ragazza non è certo degna di un così grande amore. Frivola, leggera, inserita in un giro di amicizie facoltose e non disinteressate, la giovane ha dimenticato il tenentino. Per questo, l'attendente ritiene inutile dire alla prostituta la verità e riprende la via del fronte senza consegnare la lettera. Tratto dall'omonimo atto unico di Gino Rocca, *Purificazione* è un delizioso bozzetto cinematografico che, pur restando fortemente ancorato alla sua originaria impostazione teatrale, scorre con la massima naturalezza in pregevoli sequenze. Schizzato con pennellature di una recitazione di lusso (si pensi al gustoso «duetto» tra Eduardo e Titina; o all'amaro monologo dell'attore prima dell'epilogo), l'episodio, pur restando ai margini della guerra, ne respira le conseguenze proprio dagli atteggiamenti, dallo sguardo, dai tic, dal detto e il non

5. Fanno parte di questa serie *Di qua di là del Piave* di Guido Leoni, *Tradita* di Mario Bonnard, *Trieste cantico d'amore* di Max Calandri (grottesca contraffazione della storia della città), *La contessa azzurra* di Claudio Gora *Amore e smarrimento*»di Filippo Ratti, *Peppino e la nobile dama* di Piero Ballerini.

6. Mantengono l'ossatura del film ad episodi, anche pellicole i cui avvenimenti sono circoscritti ad un unico contenitore ambientale come *Un giorno in pretura* di Steno; oppure, lavori che, seguendo negli anni gli sviluppi storici di un genere di spettacolo, come *Gran varietà* di Domenico Paolella, permettono un procedimento narrativo per blocchi di argomenti.

In *un giorno in pretura*, tra le tante cause discusse, il protagonista ne affronta una riguardante una donna dedita all'alcoolismo e accusata di ubriachezza molesta e di adescamento. Nel difendersi, la donna dice di chiamarsi Gloriana e di essere stata la più grande vedette del varietà dai 1910 al 1925: una soubrette della quale è stata innamorata l'intera generazione che ha fatto la grande guerra. Il pretore, di fronte a quei dati anagrafici, rievoca in flash-back i tempi della «guerra del fango e delle trincee» e riporta alla memoria un episodio dell'inverno del 1917. Gloriana, dopo essersi esibita davanti ai soldati in una canzone, «audace» trova ospitalità nella camera del tenente Salomone De Russo (il pretore). Questi — un azzimato Peppino De Filippo — fa le sue avances, che la cantante respinga discretamente. Preso in giro dall'intero stato maggiore per essere «andato in bianco» con una sciantosa, il tenente ne difende la reputazione. Gloriana — una procace Sivana Pampanini — ha sentito tutto e, per salvare l'onore del tenente, lo invita davanti ai militari a passare la notte con lei. Ma De Russo, salvo agli occhi del reggimento, passerà la notte sul balcone. In *Gran varietà*, il terzo episodio che illustra la storia di questo genere teatrale si svolge in periodo di guerra. Sul palcoscenico, una sciantosa, turrita come l'Italia dei biglietti da mille e delle marche da bollo, entusiasma il pubblico cantando «La leggenda del Piave»; e Battaglia (Carlo Croccolo), suo marito, un attore comico, noto per le sue imitazioni della recluta paurosa e scansafatiche si esibisce, al canto di "«Caterina», in una celebre macchietta. Inviato al fronte, Battaglia combatte da valoroso e muore eroicamente. Di fronte al suo cadavere, i soldati cantano come un lamento l'aria che ha reso famoso l'attore.

DI QUA DI LA' DEL PIAVE
1953
Regia: Guido Leoni - *Produzione*: Faretra Film.
INTERPRETI
Carlo Croccolo, Marisa Merlini, Erno Crisa.

LA CONTESSA AZZURRA
1959
Regia: Claudio Gora - *Produzione*: Partenope Cinematografica.
INTERPRETI
Amedeo Nazzari, Zsa Zsa Gabor, Paolo Stoppa.

CENTO ANNI D'AMORE (Episodio *Purificazione*)
1954
Regia: Lionello De Felice - *Soggetto*: dall'omonimo atto unico di Gino Rocca - *Sceneggiatura*: Suso Cecchi D'Amico, Giorgio Prosperi, Lionello De Felice - *Fotografia*: Aldo Tonti - *Scenografia*: Franco Lolli - *Musica*: Teo Usuelli - *Produzione*: Cines.
INTERPRETI
Eduardo De Filippo, Titina De Filippo, Angiola Faranda, Giulietta Masina.

LA CAMPANA DI SAN GIUSTO
1954
Regia: Mario Amendola e Maccari - *Produzione*: Glomer Film - *Lunghezza*: 2650 metri.
INTERPRETI
Gaby André, Andrea Checchi, Roldano Lupi, Mirella Uberti.

detto della interpretazione del grande attore napoletano. Tratteggiando alla perfezione la figura dell'attendente disilluso, Eduardo, in questo non facile ruolo pieno di colore e di carattere, senza mai strafare, si dimostra ancora una volta artista di temperamento e di inimitabile talento. E, come suo solito, riesce a fare, anche di una sola battuta, un piccolo capolavoro.

Prima di congedare questo sintetico excursus tra i film-romanzo nazionali sulla grande guerra, prodotti in serie nel corso di tutti gli anni Cinquanta, è necessario fare ancora una breve digressione per analizzare qualche altro titolo.

Rifuggendo dalla tentazione del fin troppo facile espediente dell'occultamento, non può certo essere passato sotto silenzio uno dei film-simbolo di questo genere di produzioni: *La campana di San Giusto*, diretto nel 1954 da Mario Amendola e Maccari. Questa è la trama: «Nel 1917, poco prima dell'offensiva italiana, i patrioti triestini attendono con ansia il giorno della liberazione. Roberto, che ha in moglie Cinzia di Rionero, figlia di un vecchio patriota, viene richiamato alle armi. Non volendo a nessun costo vestire l'uniforme austriaca, Roberto passa il confine con l'aiuto dei patrioti, tra i quali è il cieco Paoletto, cantore di patriottiche canzoni, innamorato di Stella, la sorella minore di Cinzia. La villa di quest'ultima viene in parte requisita dal comando austriaco, che vi alloggia degli ufficiali. Intanto a Roberto, che milita ormai nell'esercito italiano, è affidato il compito di distruggere due trasporti di munizioni nel porto di Trieste. Compiuta l'impresa, Roberto, che è rimasto ferito, riesce a raggiungere la sua villa, nella quale prenderà contatto col patriota Bruno Visentin, entratovi nella veste di ufficiale austriaco. Un altro ufficiale, il maggiore Von Rudolf, scoperta la presenza di Roberto, se ne serve per ricattare Cinzia, alla quale fa la corte. Interviene tempestivamente Roberto; ma le cose si mettono male per lui e per Visentin. Nel frattempo i bersaglieri italiani sono entrati a Trieste: una fucilata italiana uccide Von Rudolf, che stava per sopprimere Visentin. Una palla austriaca colpisce Paoletto, che muore tra le braccia di Stella. Questa potrà ora seguire liberamente l'impulso del cuore, che la spinge ad amare Visentin».[7]

Film di serie B, ma da molti ricordato con commovente partecipazione, *La campana di San Giusto* ha tutte le velleità di un grande lavoro patriottico, mentre, in realtà (e specialmente ad una visione contemporanea, resa usurata dalle impietose ragioni del tempo), appare come un'opera sovrabbondante di retorica. Il film è come un castello di carta in cui, malgrado gli sforzi degli interpreti, i personaggi assomigliano più a fantocci che ad uomini in carne ed ossa; e il racconto procede sciatto, senza alcuna preoccupazione di stile. Tutto sommato, *La campana di San Giusto* è un film le cui pizze — se non per dovere di cronaca — dovrebbero essere lasciate nelle scatole di metallo in ibernazione.

Al contrario, non è il caso di avallare, nella loro globalità, gli impietosi giudizi con i quali è stato a suo tempo accolto *Guai ai vinti*, realizzato nel 1955 da Raffaello Matarazzo sulla base di una libera

7. *La campana di San Giusto*, in *Segnalazioni Cinematografiche*, Vol. XXXV, 1954, p. 162.

trasposizione del romanzo *Vae Victis* di Annie Vivanti. Non ci pare, ad esempio, che il film — come è stato scritto[8] — ingigantisca i difetti della «volgare sostanza del testo e ne divenga una grossolana quanto fedele illustrazione». Né, tanto meno, ci sembra che Matarazzo conduca la regia di *Guai ai vinti* «senza alcuna eleganza stilistica». Ciò detto, non si tratta certo di ribaltare i drastici termini delle accuse in un opposto di considerazioni completamente positive. Non c'è dubbio che il film manchi di fluida spontaneità e naturalezza; e che questo difetto intrinseco faccia sentire la sua influenza sull'interpretazione. All'interno di un genere che — come si dice — è quello che è, *Guai ai vinti* fa la sua figura. Matarazzo, portando «catene», «tormenti» e «figli di nessuno» sul palcoscenico della prima guerra mondiale, fa a suo modo un tipo di operazione «esemplare». Non è casuale che, per qualunque successivo film cosiddetto di appendice, si sia coniato il termine di «narrazione alla Matarazzo». Ed è proprio in nome di questa terminologia (e qui secondo un'ottica ben precisa di «partenza» — e non di «arrivo» — consapevolmente decisa dal regista) che *Guai ai vinti* va sogguardato fin dalla sua trama sotto riportata. «Durante la prima guerra mondiale, in seguito ad un improvviso ripiegamento delle truppe italiane, Luisa moglie di un ufficiale, e la sua giovane cognata Clara vengono sorprese nella loro villa da una pattuglia austriaca e subiscono gli oltraggi e le violenze della soldatesca. La figlia decenne di Luisa, in seguito alle emozioni di quella notte, perde la parola. Le due donne riparano a Verona, dove sono ospiti di una nobildonna, e dopo qualche tempo Luisa s'accorge con terrore di essere incinta. Suo marito è all'ospedale, essendo ferito, e Luisa non ha il coraggio di riverargli la tragica verità. Disperata, tenta di uccidersi: un medico, vedendo in lei i sintomi di un grave perturbamento psichico, acconsente a liberarla del figlio concepito nell'odio e nella violenza. Anche Clara è rimasta incinta: ma il sentimento della maternità è in lei così forte che, benché ami Franco, il suo fidanzato, prigioniero del nemico, acconsente a divenire madre. L'avanzata dell'esercito italiano permette alle due donne di tornare alla loro villa; ma Clara è schernita dai paesani, che non le perdonano di avere accettato il figlio dell'invasore. Luisa le fa capire di non poterla più ospitare perché il suo bimbo le ricorda l'onta subita. La povera Clara si rifugia in casa di Teresa, la levatrice, l'unica che si dimostri comprensiva. Anche Franco, quando ritorna dopo l'armistizio, benché riconosca la non colpevolezza di Clara, si sente incapace di perdonarle e di accettare il bambino. In preda alla disperazione, la donna vuol lasciare il paese, ma la gente la rincorre schernendola. Mentre cerca di proteggere il suo bimbo Clara, che sta scendendo una scala, perde l'equilibrio e cade ferendosi mortalmente. Franco, pentito, corre al suo capezzale e, alla presenza di Luisa, la sposa in extremis promettendole di avere cura del figlio».[9]

Siamo, come si legge, in pieno clima da romanzo d'appendice con tutte — ma proprio tutte! — le convenzioni narrative e gli stereotipi che questo genere letterario si è andato conquistando in oltre un secolo di storie melodrammatiche.

GUAI AI VINTI
1954

Regia: Raffaello Matarazzo - *Soggetto*: dal romanzo *Vae Victis* di Annie Vivanti - *Sceneggiatura*: Piero Pierotti, Mario Monicelli, Giovanna Soria, Achille Campanile, Raffaello Matarazzo - *Fotografia*: Tino Santoni - *Scenografia*: Alberto Boccianti - *Costumi*: Nani Possenti - *Musica*: Renzo Rossellini - *Montaggio*: Mario Serandrei - *Produzione*: Maleno Malenotti per la GE.S.I. Cinematografica - *Durata*: 106".

INTERPRETI E PERSONAGGI

Lea Padovani (*Luisa*), Pierre Cressoy (*Franco Gloria*), Anna Maria Ferrero (*Clara, fidanzata di Franco*), Gualtiero Tumiati (*Don Marzi*), Camillo Pilotto (*il dottor Bonechi*), Clelia Matania (*Teresa, la governante*), Paoletta Quattrini (*Mirella, figlia di Luisa*), Rolf Tasna (*Claudio, marito di Luisa*), Marcella Rovena, Isa Querio, Teresa Franchini, Bianca Doria, Anita Durante, Gorella Gori, Edoardo De Santis, Andreina Zani, Rosetta Pasquini, Aleardo Ward, Irene Cefaro, Bianca Maria Ferrari, Mario Del Monaco.

8. Cfr.: «Cinema nuovo», n. 47, 25 novembre 1954.

9. *Guai ai vinti*, in *Segnalazioni Cinematografiche*, Vol. XXXVII, 1953, p. 85.

BELLA NON PIANGERE
1955
Regia: David Carbonari - *Sceneggiatura*: Ugo Mattone, Franco Solina, Ennio De Concini - *Fotografia*: Luciano Trasatti - *Musica*: Nino Rota - *Produzione*: Duilio Coletti per Excelsa Film - *Lunghezza*: 2300 metri.
INTERPRETI E PERSONAGGI
Ettore Manni (*Enrico Toti*), Maria Fiore, Beatrice Mancini, Emma Baron, Ada Dondini, Carlo Delle Piane, Paolo Panelli, Turi Pandolfini, Aldo Bufi Landi, Linda Sini, Memmo Carotenuto.

I CINQUE DELL'ADAMELLO
1954
Regia: Pino Mercanti - *Produzione*: Cinemontaggio - Lunghezza: 3000 metri.
INTERPRETI
Nadia Gray, Fausto Tozzi, Franco Balducci, Attilio Bosio, Mario Colli, Dario Michaelis, Walter Santesso, Piera Simoni, Guido Celano, Rita Rosa, Fedele Gentile, Cristina Pall, Teddy Reno.

LA CANZONE DEL DESTINO
1957
Regia: Marino Girolami - *Soggetto*: Oreste Biancoli, Remo Gianviti, Marino Girolami - *Fotografia*: G. La Torre - *Musica*: Carlo Innocenzi - *Produzione*: Jonia Film - Lunghezza: 2800 metri.
INTERPRETI
Claudio Villa, Milly Vitale, Marco Guglielmi, Carlo Campanini, Carlo Delle Piane, Dolores Palumbo, Dante Maggio, Titina De Filippo, Anna Campori, Enzo Garinei, Wanda Romanelli, Andrea Scotti, Tony Ucci.

Non è all'altezza di questi fasti (o nefasti, che dir si voglia), invece, *Bella non piangere*, firmato da David Carbonari ancora nel 1955. Inconsistente sul piano narrativo e modesto su quello della caratterizzazione dei personaggi e degli ambienti, *Bella non piangere* assomiglia più ad una rappresentazione di cattivi filodrammatici e ad un fumettone applicato alla storia che ad un film storico-biografico. Sentimentalismo e retorica della più bassa lega costituiscono l'ossatura di una sostanziale deformazione dei fatti e della vita di Enrico Toti. Fatta eccezione per gli inserti documentari (che sono la parte migliore del film), il resto suona costantemente sopra le righe. L'episodio della stampella lanciata contro gli austriaci dall'eroe morente non basta da solo a riscattare un intero film.
Se in *Guai ai vinti*, la guerra e gli oltraggiosi abusi dei vincitori sono il drammatico preludio ad una vicenda strappalacrime, in *I cinque dell'Adamello*, realizzato nel 1954 da Pino Mercanti, il conflitto mondiale fa da tessuto connettivo alle vicende dei protagonisti con il preciso scopo di derivarne principi ed ideali di portata universale. La guerra, come ha scritto Gian Piero Brunetta,[10] funziona nei confronti delle cinque storie degli alpini, come collante ideologico, luogo nel quale cadono, di fronte ai valori profondi riconosciuti da tutti, le differenze politiche e di classe. «I cinque uomini», prosegue lo studioso, «sepolti per sempre in una tomba di ghiaccio da una valanga, dopo un'impresa eroica, vengono ancora assunti — tutti insieme — come padri della patria. Anche dal figlio del socialista Leonida, socialista lui pure, a cui il padre sperava di consegnare, quasi per via genetica ed ereditaria, il senso della coscienza di classe: «Lui deve studiare, non fare lo spaccapietre come suo padre. Deve fare la rivoluzione sociale». La prima guerra mondiale è il punto di maggior richiamo all'unità nazionale contro eventuali pericoli di invasione esterna. La vicenda ripercorre, passo per passo, gli schemi messi in atto dai documentari della grande guerra e si conclude con vera intenzione che guarda al presente: a trent'anni di distanza la commemorazione dei cinque eroici soldati richiama al senso patriottico anche il socialista (a cui il vento e una nuova slavina fanno giungere fino ai piedi il cappello del padre) e unifica tutti in un nuovo spirito di vigile allarme e difesa per il presente: «Potente Iddio, se un giorno un'ingiusta minaccia s'affaccia a questi monti, tremende come la folgore rendi le nostre armi, fà che i fanti e le penne nere siano presidio invincibile per le nostre armi».[11]
Il mondo dello spettacolo, soprattutto quello del caffè chantant e del varietà, unitamente a quello della canzone patriottica (lo abbiamo già ampiamente verificato in molti film), è uno spettacolare espediente-chiave per alleggerire le tensioni proprie di una vicenda sulla guerra; talvolta, si focalizzano in esso il preludio o l'epilogo della storia; e non di rado, sono proprio i versi di una canzone di successo ad ispirare sia pure molto liberamente la trama di tutto un film. Una variante di questi espedienti narrativi è costituita da pellicole che, sulla base di un soggetto dai risvolti drammaturgici assolutamente frusti e convenzionali, utilizzano un cantante alla moda come prota-

10. Gian Piero Brunetta, *Storia del cinema italiano dal 1945 agli anni Ottanta*, op. cit., p. 496.
11. Gian Piero Brunetta, *Storia del cinema italiano dal 1945 agli anni Ottanta*, op. cit., pp. 496-497.

gonista ed alcune delle sue canzoni e cavalli di battaglia (in questo caso, preferibilmente di carattere patriottico) come intermezzi canori di sicuro successo e presa spettacolare. Volendo tentare un'equazione chiarificatrice, insomma, potremmo dire che Tito Schipa sta a *Vivere!* di Guido Brignone e Beniamino Gigli a *Non ti scordar di me* di Augusto Genina come Giacomo Rondinella sta a *Cantami buongiorno tristezza* di Giorgio Pastina e Claudio Villa a *Canzone proibita* di Flavio Calzavara e a *La canzone del destino* di Marino Girolami. Proprio quest'ultimo film, realizzato nel 1957 (l'anno di *Le notti di Cabiria* di Fellini e di *Le notti bianche* di Visconti), ripetendo lo stesso exploit d'incassi di *Canzone proibita* e spostandone gli stessi clichés romanzati e sentimental-canori dall'ultima alla prima guerra mondiale, ha affascinato e fatto piangere come non mai le platee italiane di un pubblico medio-basso. *La canzone del destino* è, dunque, un film drammatico-musicale senza eccessive pretese (un motivo non da poco a favore del gradimento popolare), con ingredienti per tutti i gusti e per tutti i palati. Condotto con una certa abilità registica e con una dignitosa accuratezza nella parte tecnica (particolarmente buona è la fotografia, specialmente in alcuni esterni), non è convincente, però, relativamente ad uno scarso approfondimento dei sentimenti dei protagonisti e della psicologia dei personaggi. Una ridondante pletora di elementi patetici appesantisce il lavoro. Quanto a Claudio Villa, nelle vesti del protagonista, la recitazione è tanto mediocre quanto splendida è la voce e buone sono le sue canzoni. Forse era destino che il patriottismo cinematografico italiano sulla grande guerra, negli anni Cinquanta, dovesse finire in lacrime e canzonette...

MILLY VITALE
FRANK LATIMORE
GEPPA (FRANCO GOLISANO)
E CON GINO CERVI
LUDMILLA LUDAROVA - HARRY FEIST
GINA FALKENBERG - CARLO CROCCOLO
E CON LA PARTECIPAZIONE STRAORDINARIA DEL TENORE
GIACOMO LAURI VOLPI
Regia GIORGIO BIANCHI
ORGANIZZAZIONE GENERALE L. CEVENINI e V. MARTINO
IL CAIMANO DEL PIAVE

MILLY VITALE
FRANK LATIMORE
GEPPA (FRANCO GOLISANO)
CON GINO CERVI
LUDMILLA LUDAROVA - HARRY FEIST
GINA FALKENBERG - CARLO CROCCOLO
CON LA PARTECIPAZIONE STRAORDINARIA DEL TENORE
GIACOMO LAURI VOLPI
Regia GIORGIO BIANCHI
ORGANIZZAZIONE GENERALE L. CEVENINI e V. MARTINO
IL CAIMANO DEL PIAVE

PIUME AL VENTO
LEONARDO CORTESE
OLGA GORGONI
DANTE MAGGIO
MARIO FERRARI
VIVIANE VALLEE
PETER TRENT
REGIA UGO AMADORO
PRODUZIONE E ORGANIZZAZIONE TULLIO BUCCI

PIUME AL VENTO
LEONARDO CORTESE
OLGA GORGONI
DANTE MAGGIO
MARIO FERRARI
VIVIANE VALLEE
PETER TRENT
REGIA UGO AMADORO
PRODUZIONE E ORGANIZZAZIONE TULLIO BUCCI

ETTORE MANNI
PAUL MULLER
OLGA SOLBELLI
LILLI CERASOLI
ENNIO GIROLAMI
MARC LAWRENCE
FRATELLI d'ITALIA

In apertura di capitolo:
Ettore Manni interpreta la figura e le coraggiose azioni di Nazario Sauro in *Fratelli d'Italia*, diretto da Fausto Saraceni nel 1952.

Nelle pagine precedenti:
Locandine di *Il Caimano del Piave*, diretto da Giorgio Bianchi nel 1950. La vicenda, alimentata da interessanti brani documentari, procede sul filo di nobili sentimenti e di manifestazioni di ardore patriottico. Nello scenario della guerra che precede e segue la disfatta di Caporetto si innesta una vera e propria storia da romanzo di appendice.

Locandine di *Piume al vento*, diretto da Ugo Amadoro nel 1950. Chiara variante di *Il Caimano del Piave*, questo film non ottiene la stessa fortuna, sia per la tortuosità del racconto, sia per la debolezza della messinscena, sia, infine, per la mediocre interpretazione degli attori protagonisti.

Locandina di *Fratelli d'Italia*. Il protagonista, nella fede incrollabile per il riscatto della Patria in armi, sale sul patibolo austro-ungarico con la dignità del martirio e di esemplari sentimenti di amore e di fedeltà alla Nazione.

In questa pagina:
Locandina di *La leggenda del Piave*, diretto da Riccardo Freda nel 1952. La vicenda si svolge in ambiente aristocratico, con la nobile protagonista fervente patriota e il marito, inizialmente, losco affarista e opportunita che, alla fine, abbraccia la causa italiana da eroico combattente.

Nella pagina accanto:
Locandina di *La leggenda del Piave. (in alto)*

Locandina di *La nemica*, diretto da Giorgio Bianchi nel 1952 e ispirato all'omonimo dramma teatrale di Dario Nicodemi. *(in basso)*

Nelle pagine successive:
Locandina di *Di qua di là del Piave*, diretto da Guido Leoni nel 1953.

Locandina di *Bella non piangere*, diretto da David Carbonari nel 1955.

Particolare del manifesto di *I cinque dell'Adamello*, diretto da Pino Mercanti nel 1954.

...e il Piave mormorò...
LA LEGGENDA DEL PIAVE
GIANNA MARIA CANALE • RENATO BALDINI • CARLO GIUSTINI CON LA PARTECIPAZIONE DI ENRICO VIARISIO

UN FILM DIRETTO DA
GIORGIO BIANCHI
ELISA CEGANI · FRANK LATIMORE · VIRA SILENTI · GIACOMO VERLIEI
CARLO NINCHI · ADA DONDINI · FILIPPO SCELZO · LUIGI CIMARA
e con COSETTA GRECO
PRODOTTO DA
ERMANNO DONATI
e LUIGI CARPENTIERI
per l'ATHENA
CINEMATOGRAFICA
LA NEMICA
DARIO NICCODEMI

DI QUA DI LA DEL PIAVE

(CANZONI IN GRIGIO VERDE)

Milly VITALE • Delia SCALA • Ermo CRISA Carlo CROCCOLO

MARISA MERLINI • PATRIZIA LARI
PIERO LULLI • GIUSEPPE TAFFAREL

Canta Giacomo RONDINELLA MARIO PISU • OSCAR ANDRIANI • PIERO TORDI • AMEDEO TRILLI

Regia di GUIDO LEONI Org. Gener. GUY SIMON A.D.C. Distribuzione: INDIPENDENTI REGIONALI Produzione: FARFIRA FILM

ETTORE MANNI
MARIA FIORE
MEMMO CAROTENUTO
EMMA BARON
ALDO BUFI LANDI
CARLO DELLE PIANE

REGIA DI
David CARBONARI

REALIZZAZIONE DI
Duilio COLETTI

PRODUZIONE EXCELSA FILM

CARTOLINA POSTALE

Bella non piangere

ANITA DURANTE - EUGENIO GALADINI - BEATRICE MANCINI - TURI PANDOLFINI - PAOLO PANELLI - LINDA SINI - RENATO TONTINI

Locandina di *La contessa Azzurra*, diretto da Claudio Gora nel 1959.

Nella pagina accanto:
Locandina di *La canzone del destino*, diretto da Marino Girolami nel 1957

Nella pagina accanto:
Locandina di *Allegro squadrone*, diretto da Paolo Moffa nel 1954.

ULTRASCOPE
Claudio
VILLA
Milly
VITALE
Carlo
CAMPANINI
Marco
GUGLIELMI
Carlo
DELLE PIANE
Titina
DE FILIPPO
Dolores
PALUMBO
Dante
MAGGIO
CANZONE del DESTINO

VITTORIO DE SICA
DANIEL GELIN
ALBERTO SORDI
PAOLO STOPPA
JEAN RICHARD
e con
SILVANA PAMPANINI
e
CHARLES VANEL
FILM COSTELLAZIONE
ALLEGRO SQUADRONE
UNA COPRODUZIONE FILM COSTELLAZIONE - ZEBRA FILM - LES FILMS RIVERS
FERRANIACOLOR
REGIA DI PAOLO MOFFA

V

I FILM CONTROCORRENTE

Nel proseguire la nostra carrellata nella storia delle cinematografia dedicata alla Prima Guerra Mondiale, ci imbattiamo in una serie di film di rilievo, che a distanza di parecchi anni continuano ad apparire ciclicamente nei cineclub e nelle rassegne televisive riscuotendo sempre molto successo.
Sono dei film, che, anche con tutte le riserve che sorgono spontanee quando si assiste a spettacoli concepiti con fini provocatori e con ugual tono condotti – quanti ufficiali nella realtà si sono comportati nella maniera abominevole del Mireau di *Orizzonti di Gloria* e quanti soldati si sono spontaneamente gettati contro le trince nemiche al contrario dello Iacobacci di *La grande guerra* – pur tuttavia non si può negare che sotto il profilo artistico, della regia, della recitazione, delle scene, costituiscono dei prodotti di grande qualità.

Addio alle armi

Attorno alla metà degli anni Cinquanta, vengono prodotti in Italia alcuni film kolossal finanziati interamente o in parte in dollari. E questo, è ovvio, per la estrema convenienza del cambio valutario a favore degli Stati Uniti e per il minor costo degli attori e delle maestranze italiane rispetto a quelle americane. Due sono i titoli di spicco tra questi «giganti dello schermo»: *Guerra e Pace* diretto da King Vidor e *Addio alle armi* realizzato da Charles Vidor, l'autore di *Gilda* e di *Il favoloso Andersen*.
Il nuovo ed imponente *remake* tratto dall'omonimo romanzo di Hemingway ha dietro di sé — come abbiamo visto — una storia lunga, che risale ai tempi del fascismo e alla mancata circolazione in Italia del celebre *Addio alle armi* di Frank Borzage.[1] Anche l'*Addio alle armi* prodotto da David O. Selznick nello sfarzo del cinemascope e distribuito dalla 20th Century Fox, non ha avuto vita facile almeno nel corso delle fasi di preparazione. Dopo una inevitabile serie di ostacoli burocratici, (all'inizio il Ministero della Difesa non era per niente propenso a concedere l'impiego delle Forze Armate per le sequenze di massa e di battaglia), il produttore di *Via col vento*, avuta la meglio, dà inizio alla lavorazione, valendosi della collaborazione di centinaia di tecnici e di artisti, di un cast eccezionale di

1. «Dal romanzo di Hemingway la Paramount aveva già tratto un film, con Gary Cooper e Helen Hayes, che nel 1933 era cominciato ad apparire in Italia in qualche proiezione di assaggio. Il libro, come poi tutti i libri di Hemingway, era stato già proibito, "perché gettava discredito sull'esercito italiano"; ma la censura cinematografica, forse, allora non troppo bene al corrente, non mostrava di muoversi. La Paramount, comunque, stava per dare il via al grosso lancio pubblicitario, quando la censura sembrò svegliarsi: Mussolini intervenne personalmente, fece fuoco e fiamme, minacciò addirittura la chiusura della Casa se il film fosse stato proiettato ancora». (Enrico Rossetti, *Addio a Caporetto*, «Cinema nuovo», n. 96, 15 dicembre 1956, p. 327).

attori, di un numero imponente di masse. La trasposizione del capolavoro di Hemingway viene affidata allo sceneggiatore «numero uno» di Hollywood, già autore di alcune tra le migliori sceneggiature dei film di Hitchcock: da *Io ti salverò* a *Notorius* a *Topaze*. Ben Hecht adatta, così, per lo schermo il dramma più potente nato dalla fantasia di uno scrittore che, come diceva Pavese, «vive ormai nel cielo dei classici». La storia di amore e di morte di Frederick Henry e Catherine Barkley, forte di tutti gli impulsi e gli slanci delle grandi passioni, nato dal fragore delle armi, durante le tumultuose vicende di un popolo in guerra entra a far parte di uno dei più monumentali sforzi produttivi della storia del cinema. Per girare le scene di guerra, ad esempio, sono stati mobilitati più di quindicimila uomini e cinquemila cavalli. Troupe e macchine sono salite spesso fino a tremila metri d'altezza, sulle Alpi, per trovare i luoghi adatti alle riprese. Accampamenti e trincee sono stati interamente ricostruiti; armi e automezzi dell'epoca trasportati sulle falde delle montagne. Un intero convoglio ferroviario è stato attrezzato e messo in funzione per alcune scene; è da dire che l'Esercito si adoperò moltissimo in questa fase e in particolare l'Arma del Genio che costruì addirittura una teleferica dal Pianoro delle Tre Cime di Lavaredo ad un altro pianoro ad oltre cento metri di dislivello, perfettamente efficiente ed uguale a quelle usate nel periodo in cui si svolge l'azione. L'elencazione dei particolari sulla produzione di questo kolossal potrebbe continuare a lungo. Qui, è sufficiente concluderla ricordando che i registi inizialmente interpellati per dirigere *Addio alle armi* sono stati William Wyler e John Huston (quest'ultimo indotto ad abbandonare la lavorazione, a causa di forti divergenze con Selznick, alla vigilia del primo giro di manovella); che per il ruolo di Frederick Henry sono stati in predicato Gregory Peck e Williams Holden; e che per Jennifer Jones nel ruolo della protagonista e per Vittorio De Sica in quello del maggiore Rinaldi non ci sono mai stati dubbi.

Addio alle armi, anche ad una rivisitazione, non ha certo la forza del capolavoro di Hemingway. Pur tuttavia, rispetta le iniziali definizioni dello scrittore che, anche ispirandosi ad un fatto di guerra realmente vissuto, ha definito il proprio romanzo come il «suo *Romeo e Giulietta*». Guerra e tragedia di amore, dunque, sono i poli su cui ruota l'intera vicenda di *Addio àlle armi*. Nel film di Vidor, il tema tipico di Hemingway — la guerra — appare in tutta la sua tragicità, fino a travolgere in un unico dramma i protagonisti, le figure di secondo piano e l'anonima folla. Ecco perché le sequenze sulla ritirata di Caporetto e sulla vita in trincea e nelle retrovie assumono un particolarissimo rilievo. La guerra sul fronte italiano è simbolo di tutte le guerre e la vita degli uomini al fronte, i loro rapporti, i loro problemi, le loro reazioni assumono valore di universalità.

In questo scenario non esteriore al dramma della guerra, l'Italia del film di Vidor appare autentica e vera: sia nelle sequenze corali, sia — cosa non semplice — nell'interpretazione curata in ogni dettaglio di Jennifer Jones, Rock Hudson, Vittorio De Sica e, più in generale, dell'intero cast di attori. Il film, in sostanza, anche se un po' osteg-

A FAREWELL TO ARMS (ADDIO ALLE ARMI)
1957

Regia: Charles Vidor - *Soggetto*: dal romanzo omonimo di Ernest Hemingway - *Sceneggiatura*: Ben Hecht - *Fotografia* (Cinemascope-Colore De Luxe): Piero Portalupi, Oswald Morris - *Scenografia*: Mario Garbuglia, Veniero Colasanti, Gastone Medin - *Costumi*: Veniero Colasanti - *Musica*: Mario Nascimbene - *Montaggio*: Gerald J. Wilson, John F. Foley - *Produzione*: David O. Selznick per 20th Century Fox - *Origine*: Stati Uniti.

INTERPRETI E PERSONAGGI

Rock Hudson (*tenente Frederick Henry*), Jennifer Jones (*infermiera Catherine Barkley*), Vittorio De Sica (*maggiore Alessandro Rinaldi*), Alberto Sordi (*Padre Galli*), Kurt Kasznar (*Bonello*), Mercedes McCambridge (*miss Van Campen*), Oscar Homolka (*dottor Emerich*), Elaine Strich (*Helen Ferguson*), Leopoldo Trieste (*Passini*), Franco Interlenghi (Aymo), Jose Nieto (*maggiore Stampi*), Georges Brehat (*capitano Bassi*), Memmo Carotenuto (*Nino*), Victor Francen (*colonnello Valentini*), Joan Shalwee (*infermiera*), Diana King (*infermiera*), Umberto Sacripante (*autista*), Guido Martufi (*il boy-scout*), Guidarino Guidi (*medico civile*), Enzo Fiermonte (*1° ufficiale del carabinieri*), Alex Revides (*2° ufficiale dei carabinieri*), Patrick Crean (*tenente medico*), Alberto D'Amario (*spia tedesca*), Peter Meersman (*il maggiore accusatore*), Stephen Garrèt (*il capitano difensore*), Luigi Barzini jr. (*presidente del tribunale militare*), Eduard Linkers (*tenente Zinnermann*), Johanna Hofer (*signora Zinnermann*), Clelia Matania (*parrucchiera*), Eva Kotthaus (*I infermiera di Catherine*), Gisella Mathews (*2 infermiera di Catherine*), Carlo Hintermann, Tiberio Mitri, Vittorio Jannitti, Carlo Licari, Gemma Bolognesi, Peter Illing, Ina Centrone, Giacomo Rossi Stuart, Carlo Pedersoli, Antonio La Raina, Michaela Giustiniani, Margherita Horowitz, Umberto Spadaro, Franco Mancinelli, Angiolo Galassi.

giato da alcuni che vi hanno voluto vedere a tutti i costi una rappresentazione distorta delle gesta dei nostri soldati al fronte, è lo specchio fedele degli intenti sinteticamente manifestati nella didascalia della premessa, dopo i titoli di testa: «Vi narriamo una vicenda svoltasi/su uno dei più aspri fronti/della prima guerra mondiale:/i picchi alpini coperti di neve/e la tormentata pianura veneta./ Qui tra il 1915 e il 1918 gli italiani/fecero muro/ contro le agguerrite armate austro-tedesche./ Nessun popolo combatté più strenuamente,/nessuna nazione balzò più coraggiosamente/da una sconfitta alla vittoria./Ma la nostra non è soltanto una storia di guerra./È anche il racconto dell'amore/fra un giovane americano ed una ragazza inglese,/che dettero il loro tragico addio alle armi/mentre il cannone tuonava».

Orizzonti di gloria

Realizzato sotto una formula di produzione indipendente, *Paths of Glory (Orizzonti di Gloria)*, diretto da Stanley Kubrik nel 1957, ispirato al romanzo omonimo scritto da Humphrey Cobb nel 1935, all'uscita sugli schermi europei, ha suscitato subito notevoli polemiche. Perfino gli Stati Uniti ne hanno inizialmente ostacolato la realizzazione per motivi di opportunità produttiva. Nel momento in cui, infatti, la tendenza prevalente del cinema hollywoodiano era per una produzione di spettacolari film a colori e in cinemascope, Kubrick — allora relativamente conosciuto — propone *Orizzonti di Gloria* in bianco e nero e senza l'uso di obiettivi anamorfici. Il merito di aver permesso la realizzazione di questo dramma psicologico in bianco e nero va a Kirk Douglas che, accettando di interpretare la parte del colonnello Dax e finanziando in parte la pellicola, ha sbloccato i dubbi della United Artists che ha così coperto le restanti necessità produttive. Interamente girato in Germania con una équipe di tecnici tedeschi *Orizzonti di Gloria* si svolge sul fronte franco-tedesco nel corso del 1916. Ostinatamente vietato dalla censura francese, il film è stato oggetto di violente dimostrazioni da parte di ex combattenti di Oltrealpe: al punto che, sugli schermi francesi, è comparso soltanto venti anni più tardi. In Italia, al contrario, l'opera di Kubrick ha avuto accoglienze calorose, sia di critica che di pubblico, ottenendo il «Nastro d'argento» come miglior film straniero[2].

I fatti narrati nel romanzo di Cobb e nel film di Kubrick sono purtroppo veramenti accaduti e storicamente verificabili[3].

Nell'anno cruciale di quella spaventosa guerra di trincea in cui, come avverte una didascalia iniziale, «gli attacchi coronati da successi si misuravano in centinaia di metri e si pagavano in migliaia di vite umane», il generale Broulard, dello Stato Maggiore francese, nel tentativo di rialzare le sorti della guerra, ordina al generale Mireau di attaccare il Colle delle Formiche, inespugnabile roccaforte tedesca. Mireau è convinto che l'attacco si risolverà in un massacro; ma vede nell'insensato tentativo un'occasione di mettersi in bella luce

2. Particolarmente significativo, in questo senso, appare il giudizio ufficiale cattolico, sia sull'aspetto artistico che su quello morale: «Si tratta di uno dei film di guerra meglio riusciti e più vigorosi, sia per la forza suggestiva della realizzazione, che rifuggendo dalla retorica si gioca di un'efficace e concisa narrazione, sia per l'abile recitazione (particolarmente contenuta quella del protagonista). Il film ripropone alla meditazione la mostruosa assurdità della guerra, narrando una delle tante vicende del primo conflitto mondiale, che culmina nell'assassinio legalizzato di tre soldati, vittime innocenti ed inconsapevoli di un infernale groviglio di sentimenti improntati al più abietto e cinico egoismo». (*Orizzonti di gloria*, in *Segnalazioni Cinematografiche*, Vol. LIII, 1958, p. 99).

3. Ha scritto Guido Aristarco: «Personaggi, unità, luoghi, — avverte Cobb in una nota a chiusura del suo libro — sono immaginari, ma a chi chiedesse se cose del genere siano realmente accadute, l'autore risponde "sì", e lo rimanda alle fonti che hanno suggerito la storia: ai crimini dei consigli di guerra documentati da R. G. Réau, ai *Fusillés pour l'exemple* di Galtier-Boissière e de Ferdon, alle immagini segrete della guerra di Paul Allard. Né Cobb dimentica, per le sue fonti storiche, *Il fucilato* di Blanche Maupas, una vedova che ottenne la riabilitazione della memoria del marito e che ebbe la ricompensa di un franco, o la corrispondenza a *The New York Times* del 2 luglio 1934, in cui si apprende la riabilitazione, da parte francese, di cinque fucilati nel 1915 per ammutinamento (le vedove di due di essi vennero ricompensate con sette centesimi ciascuna)». (Guido Aristarco, *Orizzonti di gloria*, «Cinema nuovo», n. 126, 1 marzo 1958, p. 153).

come ardito comandante. Impartisce quindi al colonnello Dax l'ordine di condurre i suoi uomini all'attacco. Dax è un combattente valoroso ma, pur avvertendo il pericolo di sacrificare la vita dei suoi soldati esegue il categorico ordine. All'alba del giorno designato, Dax esce dalla trincea con la prima ondata: la reazione tedesca produce larghi vuoti negli schieramenti francesi e nessun soldato riesce a superare più della metà dello spazio che separa le due linee. Il bombardamento tedesco sulla «terra di nessuno» si fa così intenso che la seconda ondata non può uscire dalla trincea. Il generale Mireau, che assiste da un lontano osservatorio al fallimento dell'attacco, va su tutte le furie ed ordina all'artiglieria di sparare sulle linee francesi per costringere gli uomini ad uscire dalle trincee; ma l'ordine non viene eseguito. Convocato dallo Stato Maggiore, Mireau decide di punire esemplarmente quegli uomini, che definisce «vigliacchi», facendone fucilare tre scelti a caso. Dax si oppone con tutte le forze a tale decisione, e inutilmente difende i suoi tre soldati a un tribunale militare, che decide per la condanna a morte. Dax minaccia di provocare uno scandalo rivelando l'ordine pazzesco dato da Mireau all'artiglieria, ma i suoi sforzi sono vani. Il generale Broulard lascia che i tre uomini vengano fucilati e il giorno dopo ordina un'inchiesta sul conto del generale Mireau, che viene allontanato dal comando. Dax rifiuta sdegnosamente una promozione e all'indomani riceve l'ordine di raggiungere con i suoi uomini la prima linea[4].

Ricostruendo la vicenda nei termini di un realismo minuzioso — Wiston Churchill elogiò la verosomiglianza storica del film — Kubrick imposta ciascuna inquadratura e sequenza sulla base di una ricercatezza linguistica che rasenta il maniacale. Il lungo carrello a seguire il rituale delle fasi precedenti la fucilazione dei condannati, scandito da un ossessionante e ritmico rullo di tamburi, è un emozionante pezzo di bravura mozzafiato. Sul piano delle ambientazioni, lo scenario del processo è un grande castello barocco, il cui sontuoso fasto floreale dei corridoi e dei saloni di marmo è silenzioso giudice dell'inesauribilità degli errori umani e dell'inevitabilità del male. Kubrick fa entrare lo spettatore all'interno di questi spazi, freddamente accoglienti come un inghiottitoio e procede secondo una tecnica di identificazione totale del pubblico con i personaggi. Come ha scritto Brunetta, lo spettatore respira con i protagonisti, ne percepisce le pulsazioni cardiache e perfino l'aumento della frequenza della respirazione. «I diversi movimenti delle trincee» prosegue il critico, «vengono comunicati quasi attraverso i movimenti di sistole e diastole e le variazioni dei ritmi di respirazione dei vari soggetti dell'azione».[5]

«Lo stile di *Orizzonti di Gloria*», sottolinea con il consueto acume Guido Aristarco, «è spoglio, ma non povero di senso pratico: le preoccupazioni formali sono sempre subordinate al soggetto, in funzione di esso e della costruzione dei personaggi. Si vedono le tre carrellate nelle sequenze della trincea[6] (l'ispezione paternalistica di Mireau all'inizio, e le ispezioni ben diverse di Dax quando sta per iniziare l'attacco e quando l'attacco è già fallito); i movimenti di macchina durante il processo, in quell'enorme e fredda sala, in cui i

PATHS OF GLORY (ORIZZONTI DI GLORIA)
1957

Regia: Stanley Kubrick - *Soggetto*: dall'omonimo romanzo di Humphrey Cobb - *Sceneggiatura*: Stanley Kubrick, Calder Willingham, Jim Thompson - *Fotografia*: George Krause - *Scenografia*: Ludwig Reiber - *Musica*: Gerald Fried - *Montaggio*: Eva Kroll - *Produzione*: Harris-Kubrick Productions Bryna Productions - *Origine*: USA - *Durata*: 86'.

INTERPRETI E PERSONAGGI

Kirk Douglas (*colonnello Dax*), Ralph Meeker (*caporale Paris*), Adolphe Menjou (*generale Broulard*), George Macready (*generale Mireau*), Wayne Morris (*tenente Roget*), Richard Anderson (*maggiore Saint-Auban*), Joseph Turkel (*soldato Arnaud*), Timothy Carey (*soldasoldato Ferol*), Peter Capell, Suzanne Christian, Bert Freed, Emile Meyer.

4. Per il soggetto del film, è stato fatto ampio riferimento alla scheda *Orizzonti di gloria*, in *Segnalazioni Cinematografiche*, op. cit.

5. Gian Piero Brunetta, *La guerra lontana*, op. cit., p. 44.

6. *Orizzonti di gloria* è un film a costo relativamente basso: 900.000 dollari (circa 60 milioni di lire). Durante la scena della battaglia e dell'attacco al «formicaio» Kubrick ha impiegato cinque macchine da presa, e lui stesso ne faceva funzionare una. Le cronache riferiscono che in un'ora e mezzo di riprese, il regista è riuscito a girare 500 primi piani.

LA GRANDE GUERRA
1959

Regia: Mario Monicelli - *Soggetto e sceneggiatura*: Age, Furio Scarpelli, Luciano Vincenzoni, Mario Monicelli - *Fotografia* (Cinemascope): Giuseppe Rotunno, Roberto Gerardi, Leonida Barboni - *Scenografia*: Mario Garbuglia - *Costumi*: Danilo Donati - *Musica*: Nino Rota - *Montaggio*: Adriana Novelli - *Produzione*: Dino De Laurentis Cinematografica/Gray Film - *Origine*: Italia, Francia - *Durata*: 142'.

INTERPRETI E PERSONAGGI

Vittorio Gassman (*Giovanni Busacca*), Alberto Sordi (*Oreste Jacovacci*), Silvana Mangano (*Costantina*), Folco Lulli (*Bordin*), Bernard Blier (*capitano Castelli*), Romolo Valli (*tenente Gallina*), Vittorio Sanipoli (*maggiore Venturi*), Nicola Arigliano (*Giardino*), Geronimo Meynier (*un portaordini*), Mario Valdemarin (*aspirante Loquenzi*), Elsa Vazzoler (*moglie di Bordin*), Tiberio Murgia (*Nicotra*), Livio Lorenzon (*sergente Battiferri*), Achille Compagnoni (*il cappellano*), Ferruccio Amendola (*Deconcini*), Carlo D'Angelo (*capitano Ferri*), Luigi Farinelli (*Giacomazzi*), Marcello Giorda (*il generale*), Tiberio Mitri (*Mandich*), Gerard Herter (*il capitano tedesco*), Guido Celano (*il maggiore italiano*), Mario Feliciani, Mario Mazza, Gianni Baghino, Mario Frera, Gian Luigi Polidoro, il piccolo Leandro Punturi.

prigionieri appaiono troppo piccoli e troppo soli: spesso le inquadrature sono a metà occupate dalle nuche, macchie informi e nere, degli inquirenti: cose, non uomini. I tipi sociali vengono definiti con precisione, con particolari asciutti, essenziali: Adolphe Menjou qui ritorna un grande attore, e Kirk Douglas dà vita al suo personaggio più umano e simpatico. Kubrick non osserva e descrive soltanto, ma narra e partecipa; per questo le figure anche minori — i prigionieri, la ragazza tedesca, il sergente, il comandante della batteria — non scadono nel bozzettismo, ma risultano protagonisti di un unico grande dramma». Un dramma, il cui epitaffio è tutto nella frase del generale Broulard: «Colonello Dax, i suoi uomini sono morti bene».

La grande guerra

Sull'onda del successo di *Orizzonti di Gloria*, visto che il genere polemico «tirava» nacque alla fine degli anni Cinquanta *La grande guerra*, con lo scopo di realizzare anche da noi un film che, fidando nel fatto che il grande pubblico così come è pronto ad esaltarsi di fronte a scene epiche lo è altrettanto quando c'è da schierarsi a fianco di un antieroe magari bistrattato dai potenti, descrivesse con ottica «controcorrente» uno squarcio del fronte italiano durante il 1915-18.

Luciano Vincenzoni, autore del soggetto, a sua volta liberamente ispirato a *I due nemici* di Maupassant, ne ricorda le varie fasi travagliate che, alla fine, portarono il racconto sul tavolo di Dino De Laurentis[7]. Nei primi mesi del 1959, il produttore annuncia l'inizio della lavorazione di *La grande guerra*: regista, Mario Monicelli, protagonisti Vittorio Gassman, Alberto Sordi e Silvana Mangano; sceneggiatori, insieme a Vincenzoni e Monicelli, Age e Furio Scarpelli, incaricati di elaborare la vicenda sulla misura dei due «mattatori». Fin dalla fase del trattamento, la consegna — secondo quanto ha ricordato De Laurentis — era quella di verificare «che cosa sarebbe venuto fuori, per esempio, inserendo su un film tipo *All'ovest niente di nuovo* le avventure di Gassman e Sordi soldati scansafatiche».[8]

Subito dopo la conferenza stampa che annunciava il film e prima ancora che gli autori della sceneggiatura avessero scritto un solo rigo, si scatena in tutta la penisola una violenta e del resto prevedibile indignazione. Nel caso di *La grande guerra*, la polemica ebbe immediatamente caratteri virulenti quando, ricorda Sacchi, si sparse la voce che Monicelli preparava un film in cui Gassman e Sordi si sarebbero presentati nella scalcinata divisa grigio-verde di due richiamati della guerra 1915-18, uniti insieme da due sentimenti imperiosi e predominanti: di mettersi al riparo dalle pallottole e di riportare a casa la pelle. In effetti non era semplice per tutti accettare un progetto che, attraverso le comiche e grottesche avventure e disavventure di trincea dei due anti-eroi, avrebbe voluto illuminare, in modo scherzoso ma umano, quello choc psicologico davanti al pericolo da cui parte, a seconda degli uomini, l'impulso alla fuga e la

7. «Luciano Vincenzoni scrisse il soggetto *Due eroi* nel 1955; Sergio Amidei lo segnalò nel 1958 al produttore Giuseppe Amato, che lo acquistò, proponendone la realizzazione al regista René Clément in un primo tempo, e poi a Mario Monicelli, che accettò l'incarico: ma la realizzazione fu decisa solo quando Dino De Laurentis acquistò da Amato i diritti sul soggetto». (Dalla scheda su *La grande guerra*, a cura del Centro S. Fedele dello Spettacolo, Milano). Per maggiori particolari cfr.: Luciano Vincenzoni, *Il soggetto*, in Mario Monicelli, *La grande guerra*, op. cit., pp. 32-34.

8. *Dino De Laurentis, Dal soggetto alle polemiche*, in Mario Monicelli, *La grande guerra*, op. cit., p. 31.

scintilla dell'eroismo. Così — come si segnala sulla scheda del film redatta dal Centro San Fedele dello Spettacolo — fin dal gennaio 1959, Paolo Monelli su «La Stampa», Gaetano Baldacci[9] su «Il Giorno», Giovanni Ansaldo[10] è su «Il Mattino», riscontravano nel soggetto di cui era stata data notizia[11], un'offesa al soldato italiano e alla memoria dei caduti della prima guerra mondiale e accusavano gli autori di qualunquismo e di vilipendio all'onore dell'esercito. Protestavano allora anche varie associzioni combattentistiche, chiedendo che si vietasse alla troupe di Monicelli di girare nel Friuli e che venisse negata alla produzione la collaborazione del Ministero della Difesa.

De Laurentis, nel frattempo si difendeva dalle accuse con varie lettere alla stampa e presentava contemporaneamente la richiesta per la collaborazione delle Forze Armate al Ministero della Difesa. L'allora Ministro Giulio Andreotti, analizzata personalmente la pratica, rispondeva però affermativamente, senza richiedere alcuna modifica al copione. De Laurentis, forte di un tale consenso, abbandonava il progetto di andare a girare il film in Jugoslavia[12] e le riprese potevano avere inizio il 25 maggio in esterni nei dintorni di Udine.

Presentato alla XX Mostra di Venezia, *La grande guerra* ottiene il «Leone d'oro» (ex-equo con il *Il generale Della Rovere* di Roberto Rossellini), con la seguente motivazione: «A due film che ravvivano, con stili ed accenti diversi, ma con lo stesso spirito e con ammirevole forza espressiva, una tradizione di umanità e di verità che ha dato risonanza internazionale al cinema italiano». Superpremiato[13], *La grande guerra* è campione d'incassi nella stagione 1959-'60.

Questa è la trama del film, come la riassume Claudio G. Fava: «Oreste Jacovacci, romano, e Giovanni Busacca, milanese, si incontrano sotto le armi nel 1915 e sotto i peggiori auspici, poiché Busacca — ribaldo, tronfio ed ignorante, reduce di galera, furbesco e presuntuoso nel vocabolario e nei modi — viene truffato da Jacovacci. Il quale, piantone, gli fa credere, durante la visita medica, di potergli procurare, per denaro, l'esonero. I due si ritrovano poi, fallite tutte le loro astuzie per imboscarsi, su una tradotta diretta al fronte. Dopo l'ira seguita all'incontro, finiscono per simpatizzare e per diventare amici: sono caratteri complementari, vigliacchi entrambi, nel fondo. Ma mentre Jacovacci è furbesco e servile, Busacca è, almeno a parole, combattivo e minaccioso, incolto quanto l'altro ma infarcito da parole e nozioni da comizio. Ad entrambi tocca vivere, fianco a fianco, la dura esperienza che fu di milioni di italiani durante la guerra «di posizione»: fango di trincea, assalti, bombardamenti, pidocchi, rare e golose possibilità di incontrare donne. L'antologia dei superiori e dei compagni è composta nel film con un ampio arco di caratteri: i bravi, i meno bravi, gli ignavi, i burberi, i paurosi, i coraggiosi, i rassegnati. Le vicissitudini della guerra sono, per i due, feroci e terribili come per tanti loro commilitoni. Jacovacci e Busacca cercano di cavarsela alla meglio sfruttando furbizia, scaltrezza, servilismo, occasionale impeto, secondo i loro rispettivi temperamenti. Nei giorni di Caporetto si trovarono sbandati in un casolare e, nel tentativo di

9. Cfr.: Gaetano Baldacci, *La sana paura*, «Il Giorno», 11 gennaio 1959. L'articolo è integralmente riprodotto nel capitolo *Le polemiche*, in Mario Monicelli, *La grande guerra*, op. cit., pp. 56-57.

10. Cfr.: Giovanni Ansaldo, *Sana paura*, «Il Mattino», 12 gennaio 1959. Il «fondo» è integralmente riprodotto e commentato nel capitolo *Le polemiche*, in Mario Monicelli, *La grande guerra*, op. cit., pp. 57-60.

11. Il soggetto non raccontato, ma scritto di *La grande guerra* è integralmente pubblicato in Mario Monicelli, *La grande guerra*, op. cit., pp. 35-52.

12. Su questo argomento e sui termini di tutto il processo preparatorio alle riprese del film, cfr.: *Polemiche*, in Mario Monicelli, *La grande guerra*, op. cit., pp. 53-84.

13. Premio "Città di Imola» al migliore regista (Mario Monicelli); premio «Nastri d'Argentò» 1960 per il migliore attore protagonista (Alberto Sordi) e per la migliore scenografia (Mario Garbuglia); premio «David di Donatello» 1960 per la migliore interpretazione (ex-aequo, Sordi e Vittorio Gassman) e per la migliore produzione (Dino De Laurentis Cinematografica); candidato al «Premio Oscar» come migliore film straniero.

fuggire, si fanno storditamente sorprendere, dagli austriaci, in abito da contadini. Sicché un altezzoso capitano li può minacciare di fucilazione, come spie, in base alle leggi internazionali di guerra. I due cercano di cavarsela e Jacovacci, ansioso di farsi «perdonare» e di minimizzare la loro importanza, si lascia sfuggire un accenno ad un ponte di barche in costruzione; accenno che incuriosisce l'ufficiale e lo induce ad insistere nelle sue rischieste. I due poco coraggiosi come s'è detto, inizialmente accettano di parlare, poi uno sprezzante accenno dell'austriaco alla vigliaccheria degli italiani, fa imbizzarrire Busacca, che offende a sua volta l'ufficiale e rifiuta di aprir bocca. Verrà fucilato, e così anche Jacovacci, pieno di paura ma stimolato a tacere dall'esempio dell'amico. I loro corpi saranno sfiorati dalle truppe italiane al contrattacco: due morti anonimi fra tanti».[14]

Cinematograficamente, la vicenda si snoda attraverso piccoli episodi legati l'uno all'altro sì da formare un arco narrativo che potrebbe cominciare e finire in qualunque punto, secondo lo schema tipico del cosidetto genere della Commedia all'italiana, di cui Monicelli è maestro. Il tentativo di costruire sullo schermo un affresco della vita al fronte durante il conflitto mondiale realizzando un film verista, non acrimoniosamente polemico, né infarcito di orpelli, fruttò oltre ai premi e al gran successo di pubblico già citati, anche il favore di critici di ogni orientamento.

«Delicatezza poetica», nota Guglielmo Biraghi su «Il Messaggero», «vivace senso dell'umorismo, acuto spirito di osservazione, rapida intuizione drammatica, profonda e sincera umanità: tutto ciò va a braccetto con doti tecniche quali una estrema sicurezza nelle riprese, una raffinata cura delle immagini, una grande abilità nel muovere, psicologicamente come fisicamente, masse e personaggi».[15] «L'azione del film», sottolinea a completamento Gian Luigi Rondi, su «Il Giornale dello Spettacolo», «senza divagazione o compiacimenti eccessivi, procede di pari passo con i due personaggi, ne segue e ne sottolinea i mutamenti psicologici, ne cadenza le gesta, riuscendo sempre a tenerli in un clima corale che determina le loro azioni o che, comunque, esattamente spiega certe loro reazioni. Monicelli, però, non è stato soltanto felice nella descrizione di due caratteri così insoliti, ma si è rilevato anche l'evocatore sapiente di una cornice e di un coro che, realmente, non potevano essere più efficacemente costruiti ed espressi».[16]

La coralità di *La grande guerra* è fatta di molte individualità, il cui intrecciarsi di sfumature psicologiche e di azioni dà luogo ad una varietà di atteggiamenti che, considerati nel loro complesso, diventano simbolo di una realtà più vasta, più complessa, più profonda. In questa ottica, anche il gioco di alternanze tra sequenze umoristiche e tragiche contribuisce validamente all'espressività dell'insieme. «*La grande guerra*», sintetizza Micciché, «rompe un silenzio e, sia pure con il sorriso, spezza un incrostato conformismo se non altro sul piano della descrittiva della guerra qui affrontata *senza neppure quella retorica del negativo che molto spesso affligge anche i film pacifisti*».[17]

14. Claudio G. Fava, *La grande guerra*, nel volume *Alberto Sordi*, Gremese, Roma, 1979, p. 129.
15. Guglielmo Biraghi, *La grande guerra*, «Il Messaggero», 6 settembre 1959.
16. Gian Luigi Rondi, *La grande guerra*, «Il Giornale dello Spettacolo», 7 novembre 1959.
17. Lino Micciché, *Il cinema italiano degli anni '60*, Marsilio, Padova, 1975, pp. 74-75.

Al di là delle citazioni da *Charlot soldato* o da *All'ovest niente di nuovo*[32], *La grande guerra*, oltre che opera di rilevante importanza cinematografica, è un film encomiabile per l'originalità dell'impostazione. Sul grande schermo in cinemascope e nelle tonalità di un bianco e nero «giallastro», simile alle cartoline che ritraggono i militari dell'epoca, la macchina da presa «fotografa la quotidianità della vita di trincea riducendo i fatti più drammatici, come la fucilazione del disertore austriaco o l'uccisione di quello isolato intento a consumare il rancio o, ancora, i tanti assalti all'arma bianca, ad eventi *normali* che hanno il ritmo disarticolato della vita vissuta e danno il senso di una quotidianità violenta vista dal basso attraverso gli occhi di due soldati semplici che cercano con ogni mezzo di sottrarsi al senso di rassegnazione dei loro commilitoni, che subiscono passivamente il *Grande evento* andando all'assalto nella certezza di compiere il proprio dovere come in tempo di pace sarebbero andati ogni mattina in fabbrica o nei campi». Su questo binario di doveri pubblici e di chiusure nel privato, la storia eroicomica del romano Oreste Jacovacci e del milanese Giovanni Busacca approda al celebre e tragico finale. Gassman e Sordi lo interpretano mirabilmente. In un montaggio convulsamente in crescendo, in immagini lapidarie e tese di vibrante emotività e phatos, Sordi-Jacovacci grida tutta la propria disperazione di lavativo costretto a fare l'eroe: «Non voglio morire!... Io sono un vigliacco», mentre Gassman-Busacca, l'anarchico, offre dignitosamente — come a riscattarsi delle meschinerie della sua vita oramai agli sgoccioli — il petto ai fucilieri austriaci.

Per il re e per la patria

«1917. Nel corso di una battaglia della prima guerra mondiale, presso Passchendaele, un soldato inglese di nome Hamp fugge di fronte al nemico. Corte marziale. Il Capitano Hargreaves, designato come difensore d'ufficio, si accosta al soldato Hamp con diffidenza. Ma avrà modo di ricredersi. Tuttavia, il suo impegno non servirà di fronte ai giudici: inutile insistere sulle circostanze in cui è avvenuto il fatto (dopo mesi ininterotti di trincea, sotto un terribile bombardamento); inutili i precedenti di Hamp, arruolatosi volontario nel '14; inutile l'arringa del capitano Hargreaves che chiama in causa le strutture stesse dell'esercito, e le ragioni inutili della guerra. I soldati che formeranno il plotone di esecuzione per Hamp, la sera della sentenza, si sbronzano con il prigioniero, celebrando un processo-farsa contro un topo trovato nella cella. Il colpo di grazia per Hamp verrà dalla pistola del suo difensore. E si tratterà dell'unico suono di guerra, insieme alla scarica del plotone d'esecuzione, che si sarà udito nel film». [18].

Questo il contenuto di *King and Country (Per il Re e per la Patria)*, diretto da Joseph Losey nel 1964, tratto dal cupo dramma teatrale di John Wilson, che la sceneggiatura di Evans Jones rispetta nella quasi totalità. Il film ha nella struttura narrativa numerosi punti di

KING AND COUNTRY (PER IL RE E PER LA PATRIA)
1964

Regia: Joseph Losey - *Soggetto*: dal dramma *Hamp* di John Wilson, ispirato da un capitolo di *Return to the wood* e dal dramma radiofonico *The Case of the Private Hamp* di James Lonsdale Hodson - *Sceneggiatura*: Evan Jones - *Fotografia*: Denys Coop - *Scenografia*: Peter Mullins e William Holmes - *Musica*: Larry Ader - *Montaggio*: Reginald Mills - *Produzione*: Joseph Losey, Norman Priggen e Daniel M. Angel per la British Home Entertainment, Warner Pathé - *Origine*: Gran Bretagna, *Durata*: 90'.

INTERPRETI E PERSONAGGI

Dirk Bogarde (*capitano Haergreaves*), Tom Courtenay (*Hamp*), Leo McKern (*capitano O. Sullivan*), Barry Foster (*tenente Webb*), Peter Copley (*il colonnello*), James Villiers (*capitano Midgley*), Jeremy Spencer (*Sparrow*), Barry Justice (*tenente Prescott*), Vivian Matalom (*il cappellano*), James Hunter (*Sykes*), David Cook (*Wison*), Larry Taylor (*il sergente maggiore*), Jonah Seymour (*il caporale M. P.*), Keith Buckley (*il caporale della guardia*), Richard Arthur (*la guardia «Charlie»*), Derek Partridge (*un capitano della Corte Marziale*), Brian Tipping (*un tenente della Corte Marziale*), Raymond Brody (*un soldato del plotone di esecuzione*), Terry Palmer (*un soldato del plotone di esecuzione*), Dan Cornwall (*un soldato del plotone di esecuzione*).

18. G.G., *King and Country*, in Fernaldo Di Giammatteo, *Dizionario universale del cinema - I film*, op. cit., p. 557. Per una analisi critica del soggetto e per una approfondita lettura del film, cfr.: Per il Re e per la Patria, in *Primi Piani*, a cura di Cosimo Scaglioso, Quaderno del Cineforum, Siena, 1967-1968, pp. 67-80.

contatto con *Orizzonti di Gloria* di Kubrick. Il tema proposto è ancora una volta, quello degli errori e delle atrocità della guerra; e la tesi, espressa con inusitata violenza visiva, si propone di dimostrarne l'assurdità e la disumanità. Ideato, realizzato ed edito nel giro di tre mesi, *Per il Re e per la Patria* ha ricevuto alla XXV Mostra di Venezia la «Coppa Volpi» per la migliore interpretazione maschile, assegnata a Tom Courtenay «per la recitazione sobria e totalmente priva di sentimentalismi del personaggio di un giovane soldato sacrificato all'assurdità della guerra».

In un ambientazione assolutamente claustrofobica, anche gli esterni non nascondono gli artifici di un palcoscenico falsamente "en plein air" e crudelmente circoscritto da architetture dominate da colori scuri, a volte grigi diffusi, a volte neri violenti, il dramma di Hamp e di Haergreaves (un freddo e granitico Dirk Bogarde) si inscrive in una straordinaria cornice di apertura e di epilogo.

«Originariamente», ha dichiarato lo stesso Losey, «volevo aprire il film con un omaggio a Lewis Milestone e gli scrissi chiedendogli l'autorizzazione a utilizzare la sequenza della farfalla di *All Quiet on the Western Front*. Mi rispose che ne sarebbe stato lieto, ma che la casa di produzione non era d'accordo»[19].

La citazione di *All'Ovest niente di nuovo* in apertura di *Per il Re e per la Patria*, in base ad una vera e propria costante linguistica di Losey, avrebbe rivelato il punto di vista del regista e il tema essenziale del film. In mancanza della celebre sequenza di Milestone, l'autore mette in scena un'ouverture visiva figurativamente folgorante ed altrettanto chiarificatrice. Siamo di fronte al monumento ai Caduti innalzato in Hyde Park Corner a Londra: le inquadrature scorrono su scritte e bassorilievi, indugiano poi su un cannone; un esplosione e ci si trova di fronte a sequenze agghiaccianti di campi di battaglia disseminati di corpi senza vita. Un teschio in primo piano si dissolve lasciando apparire il volto del soldato Hamp prigioniero, che suona l'armonica.

In queste immagini in effetti è concentrata l'intera narrazione del film che si snoda con amarezza sino al colpo di pistola che pone fine alla vita del disertore, aggiunge, come un "coup de foudre" due scene ad effetto. Nella prima, in Inghilterra giunge alla madre del protagonista un laconico telegramma: «Dolente comunicare soldato Hamp caduto in battaglia». Nella seconda — con valore di similitudine e di metafora —, si mostra la carcassa di un cavallo all'interno del quale si muove un topo che ne divora le carni.

Ricordiamo al lettore che nel valutare *Per il Re e per la Patria*, sia sul piano estetico che su quello contenutistico, la critica italiana — come era scontato dato il tema e l'asprezza polemica della rappresentazione — si è trovata divisa tra giudizi positivi[20] e sostanziali riserve nei confronti dell'impianto teatrale del film e dei compiacimenti decadenti del regista[21].

20. «Un'opera realizzata con uno stile forte e tagliente senza sbavature né frange ornamentali, secca come una lama e dura come una pietra, ma venata di emozione e con un nocciolo di autentica poesia». (Giovanni Grazzini, in «Corriere della Sera», 6 settembre 1964).
«Un film secco, limpido, perfetto: il film di un maestro». (Ugo Casiraghi, in «L'Unità», 6 settembre).

21. «Il film non va oltre i limiti di un decoroso artigianato a cui nuocciono il fondo espressionistico e le insistite truculenze di un turgido naturalismo di vecchio stampo». (Adelio Ferrero, in «Cinema nuovo», n. 11, 1964, p. 352).
«Il film ha una struttura teatrale e gli sfondi un po' convenzionali di trincee, camminamenti, fango, topi, carogne e altre simili sordidezze non legano che in maniera simbolica, cioè teatrale con il caso morale dibattuto nella baracca in cui è celebrato il processo. Joseph Losey ha diretto il film con abilità ed efficacia ma non riesce a commuoverci». (Alberto Moravia, in «L'Espresso», 14 febbraio 1965).
«*King and Country* sarebbe un nobile esempio di realismo polemico, ma lo soffoca con grave e ossessiva insistenza un linguaggio virtuoso, di tutta bravura, che si concede, specialmente nella seconda parte, effetti di sensazionalismo melodrammatico, artifici da «Grand Guignol», e in ogni caso preziosismi formali di acre saporosità». (Alberto Pesce, in «Cineforum», nn. 38/39, 1964, pp. 844-845).

In apertura di capitolo:
Fotomontaggio di immagini tratte da *Orizzonti di gloria*, diretto da Stanley Kubrick nel 1957.

Nella pagina precedente:
Un intenso primo piano di Jennifer Jones, l'infermiera Catherine Barkley di *Addio alle armi*, diretto da Charles Vidor nel 1957.

Addio alle armi. Alberto Sordi e Vittorio De Sica nei rispettivi ruoli di Padre Galli e del Maggiore Alessandro Rinaldi. *(a lato)*

Rock Hudson, il tenente Frederick Henry, Vittorio De Sica e Jennifer Jones caratterizzano il ruolo dei protagonisti nella cura di ogni dettaglio interpretativo. *(sotto)*

Nella pagina accanto:
Manifesto di *Addio alle armi*, pubblicizzato dalla 20th Century Fox come «una vibrante storia d'amore nella dolce terra d'Italia, più grande d'ogni umana passione.

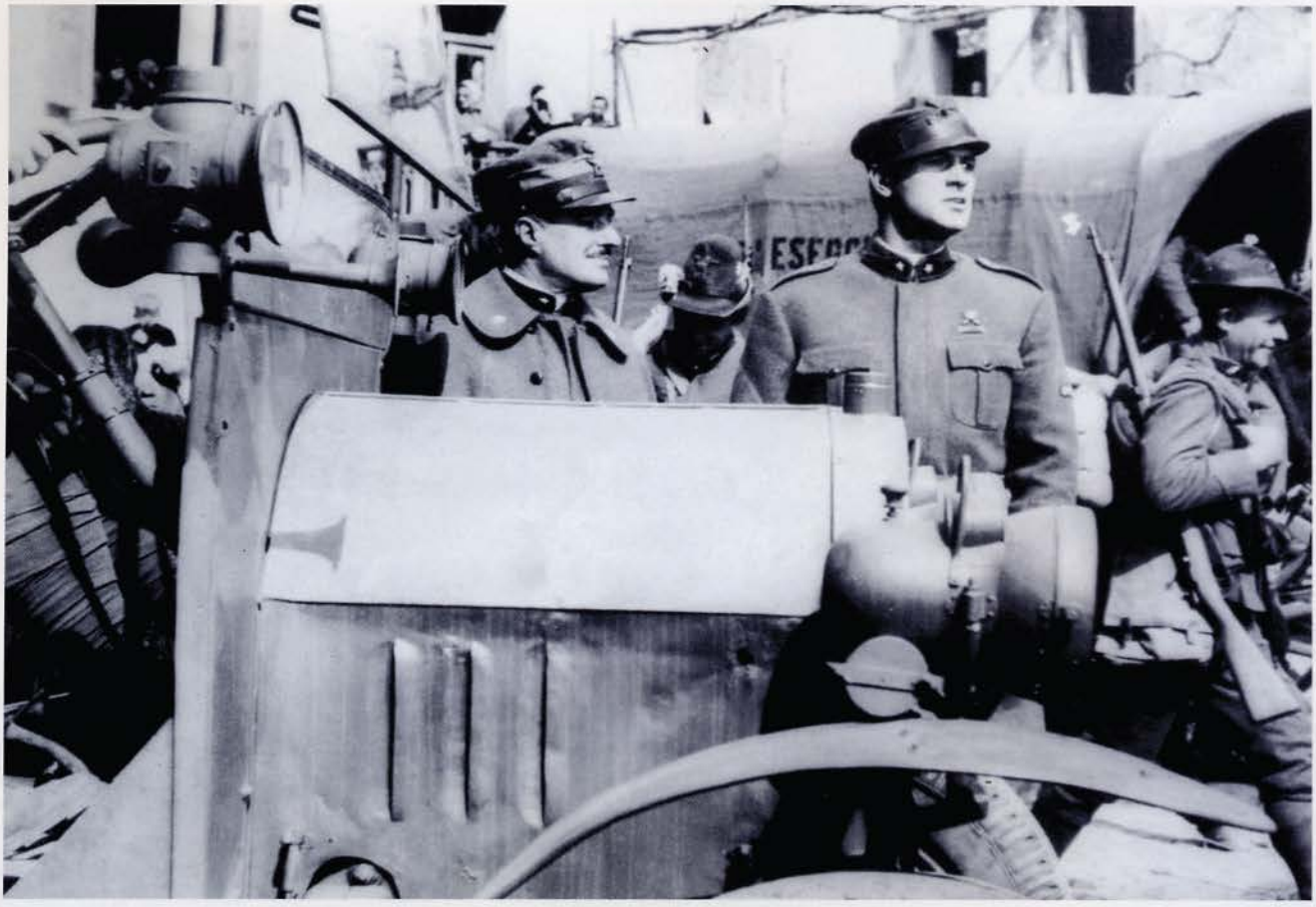
UNA PRODUZIONE DI
DAVID O. SELZNICK
DAL ROMANZO DI
ERNEST HEMINGWAY
ADDIO ALLE ARMI
ROCK HUDSON · JENNIFER JONES · VITTORIO DE SICA · ALBERTO SORDI
REGIA DI CHARLES VIDOR
SCENEGGIATURA DI BEN HECHT
COLORE DE LUXE
CINEMASCOPE
EDITO IN ITALIA DA ARNOLDO MONDADORI EDITORE
THE SELZNICK STUDIO
20th CENTURY FOX

Sul set di *Addio alle armi*, Vittorio De Sica e Rock Hudson posano per una foto ricordo. *(a lato)*

Frederick Henry, rimasto ferito in battaglia e convalescente all'ospedale americano di Milano. *(sotto)*

Nella pagina accanto:
I due appassionati amanti. *(in alto)*

Jennifer Jones interpreta il complesso ruolo della crocerossina Catherine con una profondità ed aderenza al personaggio ideato da Hemingwey rimaste memorabili. *(in basso)*



Realizzato interamente in Italia, con l'impiego di 52 attori principali, di oltre 15.000 comparse e di eccezionali mezzi tecnici, *Addio alle armi* è un film tale da costituire un autentico traguardo nella storia della cinematografia.

Nel film di Vidor, le figure e i luoghi tanto vigorosamente descritti sulle pagine del romanzo di Hemingway, prendono vita, movimento e significativa veridicità.

Addio alle armi. Rock Hudson e Leopoldo Trieste (*Passini*) in una delle più drammatiche scene del film. *(in alto)*

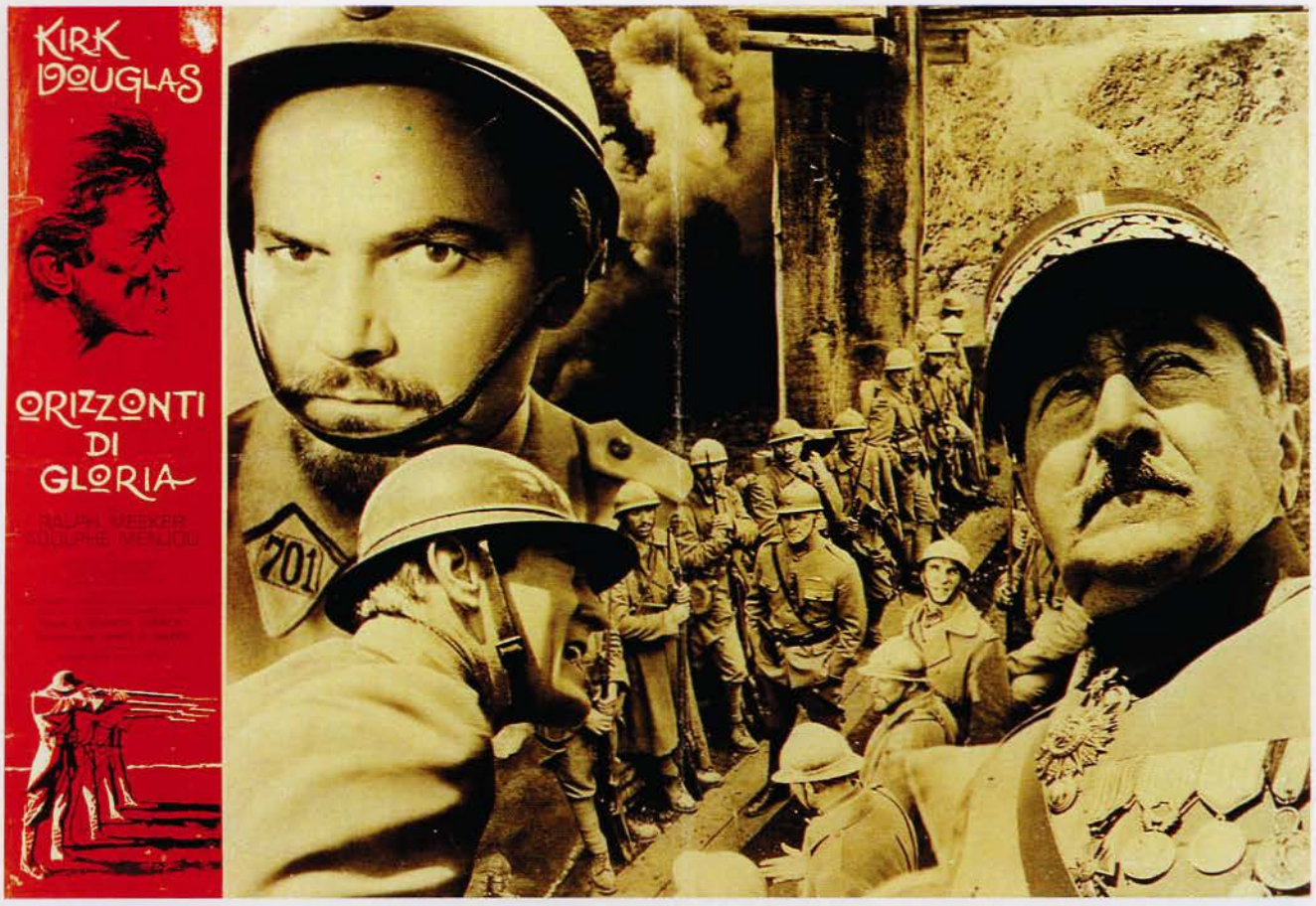
Addio alle armi. La celebre sequenza finale di un dramma di amore e di morte. *(a lato)*

Nella pagina accanto e seguenti:
Manifesto di *Orizzonti di gloria.*

Il manifesto americano di *Orizzonti di gloria.*

Locandina di *Orizzonti di gloria.*

KIRK
DOUGLAS
ORIZZONTI
DI GLORIA


KIRK DOUGLAS
ORIZZONTI DI GLORIA
701

BOMBSHELL!
NEVER HAS THE SCREEN THRUST SO DEEPLY INTO THE GUTS OF WAR!
KIRK DOUGLAS
"PATHS OF GLORY"
RALPH MEEKER · ADOLPHE MENJOU with GEORGE MACREADY · WAYNE MORRIS · RICHARD ANDERSON Screenplay by STANLEY KUBRICK, CALDER WILLINGHAM and JIM THOMPSON
Based on the Novel by HUMPHREY COBB · Directed by STANLEY KUBRICK Produced by JAMES B. HARRIS A Bryna Production
UNITED

701

Nella pagina precedente:
Orizzonti di gloria. Il colonnello Dax (Kirk Douglas) e il generale Mireau (George MacCready) si fronteggiano in un colloquio chiarificatore.

Orizzonti di gloria: scena della fucilazione. L'amarissimo quadro dei fatti è dipinto da Kubrick senza eccessi di misura e con uno stile cronistico essenziale in una sequenza da antologia.

Nella pagina accanto:
Manifesto di *La Grande Guerra*, diretto da Mario Monicelli nel 1959.

DINO DE LAURENTIIS PRESENTA
LA GRANDE GUERRA
ALBERTO SORDI · VITTORIO GASSMAN
FOLCO LULLI · BERNARD BLIER · ROMOLO VALLI
E CON SILVANA MANGANO
REGIA: MARIO MONICELLI
SOGGETTO E SCENEGGIATURA
AGE-SCARPELLI - VINCENZONI - MONICELLI
REALIZZATO IN COPRODUZIONE CON LA "GIANNI HOR. DI PARIS
CINEMASCOPE
"LEONE D'ORO" AL FESTIVAL DI VENEZIA
DISTRIBUZIONE EURO INTERNATIONAL FILMS

DINO DE LAURENTIIS PRESENTA

la grande guerra

ALBERTO SORDI · VITTORIO GASSMAN
FOLCO LULLI · BERNARD BLIER · ROMOLO VALLI

E CON SILVANA MANGANO

REGIA DI MARIO MONICELLI | CINEMASCOPE

SOGGETTO E SCENEGGIATURA AGE-SCARPELLI-VINCENZONI-MONICELLI | REALIZZATO IN COPRODUZIONE CON LA-GRAY FILM-DI PARIGI

DISTRIBUZIONE: EURO INTERNATIONAL FILMS

LEONE D'ORO AL FESTIVAL DI VENEZIA

PRIMA EDIZIONE ITALIANA MCMLIX

Printed in Italy by ROTOLITOGRAFICA - Roma

AVVERTENZA IL PRESENTE MATERIALE NON E' IN VENDITA Viene concesso a noleggio esclusivamente dalla S.A.C. S.p.A. alla quale dovrà essere restituito al termine del periodo stabilito dal cinema che lo ha noleggiato. La cessione a terzi per qualsiasi titolo non abituale direttamente dalla S.A.C. S.p.A., così come l'esportazione in qualsiasi modo del numero di identificazione contenuto alla pellicola e sempre perseguita a terzo di legge (art. 648 cod. penale)

DINO DE LAURENTIIS PRESENTA

la grande guerra

ALBERTO SORDI · VITTORIO GASSMAN
FOLCO LULLI · BERNARD BLIER · ROMOLO VALLI
E CON SILVANA MANGANO

REGIA DI MARIO MONICELLI | AGE-SCARPELLI-VINCENZONI-MONICELLI | CINEMASCOPE | DISTRIBUZIONE: EURO INTERNATIONAL FILMS

LEONE D'ORO AL FESTIVAL DI VENEZIA

DINO DE LAURENTIIS PRESENTA

la grande guerra

ALBERTO SORDI · VITTORIO GASSMAN
FOLCO LULLI · BERNARD BLIER · ROMOLO VALLI
E CON SILVANA MANGANO

REGIA DI MARIO MONICELLI | AGE-SCARPELLI-VINCENZONI-MONICELLI | CINEMASCOPE | DISTRIBUZIONE: EURO INTERNATIONAL FILMS

LEONE D'ORO AL FESTIVAL DI VENEZIA

DINO DE LAURENTIIS PRESENTA

la grande guerra

ALBERTO SORDI · VITTORIO GASSMAN
FOLCO LULLI · BERNARD BLIER · ROMOLO VALLI
E CON SILVANA MANGANO

REGIA DI MARIO MONICELLI | AGE-SCARPELLI-VINCENZONI-MONICELLI | CINEMASCOPE | DISTRIBUZIONE EURO INTERNATIONAL FILMS

LEONE D'ORO AL FESTIVAL DI VENEZIA

DINO DE LAURENTIIS PRESENTA

la grande guerra

ALBERTO SORDI · VITTORIO GASSMAN
FOLCO LULLI · BERNARD BLIER · ROMOLO VALLI
E CON SILVANA MANGANO

REGIA DI MARIO MONICELLI | AGE-SCARPELLI-VINCENZONI-MONICELLI | CINEMASCOPE | DISTRIBUZIONE EURO INTERNATIONAL FILMS

LEONE D'ORO AL FESTIVAL DI VENEZIA

Nelle pagine precedenti:
Manifesto e locandine *di La Grande Guerra.*

Alberto Sordi e Romolo Valli posano per una foto ricordo sul set di *La Grande Guerra*. Alla XX Mostra di Venezia, il film di Monicelli riceve (ex-aequo con *Il Generale Della Rovere* di Roberto Rossellini) il Leone d'oro con la seguente motivazione: «A due film che ravvivano, con stile ed accenti diversi, ma con lo stesso spirito e con ammirevole forza espressiva, una tradizione di umanità e di verità che ha dato risonanza internazionale al cinema italiano». *(sotto)*

Nelle pagine precedenti:
Una scena della guerra di trincea ricostruita con magistrale accuratezza ed estremo realismo.

Nella pagina accanto:
La coralità del film deriva anche dall'accurata caratterizzazione dei singoli personaggi che, nella loro varietà, diventano simbolo di una realtà più vasta, più complessa, più profonda.

Una sequenza centrale. Qui, per la prima volta nella storia del cinema nazionale, una guerra combattuta da italiani viene presentata sullo schermo non come una brillante parata, ma come un evento terribilmente serio. *(sotto)*

Alberto Sordi (*Oreste Jacovacci*) e Vittorio Gassman (*Giovanni Busacca*), splendidi interpreti della drammatica sequenza finale di un film pervaso di profonda e sincera umanità.

Dirk Bogarde è il capitano Haergreaves in *Per il Re e per la Patria*, diretto da Joseph Losey nel 1964.

Accolto da giudizi critici estremamente positivi, ma anche da sostanziali riserve, *Per il Re e per La Patria* è oggi considerato un'opera fondamentale nel panorama dell'intera produzione cinematografica sulla pirma guerra mondiale.

VI

ANNI SESSANTA E SETTANTA

MATA HARI, AGENT H.21 (MATA HARI AGENTE SEGRETO H.21)
1964
Regia: Jean Louis Richard - *Soggetto e sceneggiatura*: Jean Luois Richard, François Truffaut - *Fotografia* (Panoramica): Michel Kelber - *Musica*: Georges Delerue - *Montaggio*: Kenout Peltier - *Produzione*: Filmel; Les Films Du Carrosse; Simar, Parigi - Fida Cinematografica, Roma - *Origine*: Francia - *Durata*: 96'.
INTERPRETI E PERSONAGGI
Jeanne Moreau (*Mata Hari*), Jean Louis Trintignant (*Capitano Lassalle*), Claude Rich, Frank Villard, Albert Remy, Georges Riquier.

All'estero...

Se, come abbiamo visto, il cinema francese, inglese, tedesco — negli anni Cinquanta — ha praticamente messo una definitiva pietra sopra i film ambientati in epoca di guerra '14-'18; e quello americano ha espresso un solo significativo titolo, trascinando stancamente, per la restante produzione sul genere, i propri passi attorno a *remake's* o a pellicole scipite e stereotipate, il discorso sui successivi trent'anni di pellicole straniere sulla grande guerra si fa lapidario. Il panorama produttivo, infatti, è di un grigiore unico e di una povertà di idee sconcertante. All'Ovest non c'è proprio niente di nuovo e quel poco che si affaccia sugli schermi è vecchio e sa di muffa: con poche eccezioni. Così, in Francia, ci si ferma al 1964 e a *Mata Hari, agente segreto H.21*[1] di Jean Louis Richard. Il tentativo operato da François Truffaut (autore del soggetto e della sceneggiatura) di modernizzare il personaggio della spia naufraga miseramente in una vicenda bolsa di forzature, superficiale nel disegno psicologico dei personaggi, melodrammatica fino alla nausea. Nessuna consistenza al film viene, inoltre, nemmeno dall'interpretazione, complessivamente di maniera, di Jean-Moreau e di Jean Louis Trintignant nelle vesti dei protagonisti. Unica nota di merito: la fotografia e l'accurata ambientazione. Suona fesso arrampicarsi sugli specchi di sottili distinguo, come ha fatto qualcuno, per salvare un film brutto su tutti i fronti. Se *Mata Hari, agente segreto H.21* è, come è stato scritto,[2] una «*recherche du cinéma perdu*» e un «omaggio al cinema "minore" in quanto non lo demistifica, né lo rimpiange, ma lo fa suo per un semplice stimolo culturale; per una base solida su cui, probabilmente, poggiare il futuro», allora *Il caimano del Piave* e *Bella non piangere* — si fa per dire — sono capolavori di inestimabile valore!
Più coraggiosa, nuova e convincente pare, invece, l'operazione di far scontare gli avvenimenti bellici con un tono da pochade e uno sfondo da operetta in *Oh What a Lovely War! (Oh! Che bella guerra!)*, diretto nel 1969 da Richard Attenborough, al suo anticonformistico esordio nella regia cinematografica. Liberamente ispirato all'omonimo musical di Joan Littlewood andato in scena al Royal Theatre di Londra nel 1963 e ripreso con scarso successo sui nostri palcoscenici dalla compagnia Morelli-Stoppa, anche il film inglese utilizza tecni-

1. «Parigi 1917. Mata Hari, una ballerina giavanese ma che in effetti è una spia al soldo dei tedeschi, approfitta del suo fascino per avvicinare militari e politici carpendone notizie e documenti segreti. Tra questi è il capitano Lassalle che si lascia derubare di una cartella segreta nel corso di un appuntamento notturno con Mata Hari. Ma questa volta la donna si innamora del capitano e, quando viene a sapere che questi è rimasto ferito al fronte, lo raggiunge trascorrendo con lui alcuni giorni. In una pericolosa missione successiva la ragazza si salva a stento e si ripara in Spagna, da dove però la richiama l'amore per Lassalle, che raggiunge proprio mentre avanzano i tedeschi, in tempo per assistere alla sua eroica morte. Ormai scoperta, Mata Hari si presenta a Parigi alla banca dove dovrebbe ritirare i compensi per le sue prestazioni, e cade nelle mani dei francesi che la processano e la fucilano». (*Mata Hari, agente segreto H. 21*, in Segnalazioni Cinematografiche, Vol. LIX, 1966, p. 126).
2. Cfr. Maurizio Ponzi, *Mata Hari agente segreto H. 21*, «Filmcritica», n. 155, marzo 1965, pp. 185-186.

che di iperbole e parodie da caffè concerto per trasmettere il proprio modo di vedere la guerra. Dal punto di vista della critica nostrana, le accoglienze a *Oh! Che bella guerra!* sono state disuguali: se per qualcuno il film «abbaia, più che mordere»,[3] per altri «è una testimonianza molto civile, con spunti di humor e invenzioni di appropriata malinconia»[4]. In realtà, nonostante l'impiego di interpreti autorevoli (da Laurence Oliver a Vanessa Redgrave), il film si salva grazie alla colonna sonora e al recupero delle canzoni inglesi che i soldati intonavano al fronte. In Inghilterra, dunque, dopo il musical, la prima guerra mondiale spara le sue ultime cartucce nei conflitti aerei di *Aces High (La battaglia delle aquile)*, realizzato da Jack Gold nel 1977. Si tratta di una pellicola di grande presa spettacolare, più o meno nel clima di *Ali* e nel tentativo — in gran parte riuscito — di emulare la maestria di Wellman. Mentre nella Germania cinematografica tutto tace, negli Stati Uniti la grande guerra diventa, nel novanta per cento dei casi, sinonimo di film di avventure e di combattimenti dell'aria. E siccome i casi si contano sulle dita di una mano, il film da segnalare è soltanto uno: *Von Richthofen and Brown (Il Barone Rosso)*, diretto da Roger Corman nel 1971. Anche questa pellicola si raccomanda per le riprese aeree. Corman vi rievoca con intelligenza le avventure e le imprese di un asso dell'aviazione germanica, il barone Manfred von Richthofen, alias il Barone Rosso, dal suo esordio come pilota di caccia nel 1916 al fatale 21 aprile 1918, giorno in cui il suo aereo fu abbattuto dal capitano canadese A. Roy Brown.

Sempre nel 1971, vede la luce l'unico film americano che si innalza al di sopra del livello medio della produzione, affrontando il tema della guerra attraverso un'ottica *sui generis* e di rilevante originalità. Il riferimento è a *Johnny Got His Gun (E Johnny prese il fucile)*, portato sullo schermo da Dalton Trumbo come trasposizione del suo celebre romanzo scritto nel 1939. «Questo film», come nota Brunetta, «cerca di entrare nella testa di un personaggio ridotto alle funzioni apparenti di un vegetale, privato dagli arti, per ripercorrere e rimisurare dal suo interno il senso della distruzione, della perdita, del costo della guerra»[5]. Dalton Trumbo, al suo primo esordio nella regia cinematografica all'età di 65 anni, accentua le caratteristiche drammatiche del romanzo con sequenze oniriche e dense di simboli, per le quali è evidente l'influenza del cinema surrealista.

OH WHAT A LOVELY WAR! (OH! CHE BELLA GUERRA!)
1969
Regia: Richard Attenborough - *Soggetto*: dal musical omonimo di Joan Littlewood - *Origine*: Gran Bretagna.
INTERPRETI
Laurence Oliveri, Vanessa Redgrave, John Mills, Jean-Pierre Cassel.

ACES HIGH (LA BATTAGLIA DELLE AQUILE)
1977
Regia: Jack Gold - *Soggetto*: dai racconti «Journey's End» di R.C. Sheriff e «Sagittarius Rising» di Cecil Lewis - *Sceneggiatura*: Syd Cain - *Musica*: Richard Hartley - *Produzione*: S. Benjamin Fisz - *Origine*: Gran Bretagna - *Durata*: 114'.
INTERPRETI E PERSONAGGI
Malcom McDowell (*Gresham*), Christopher Plummer (*Sinclair*), Simon Ward (*Crawford*), Peter Firth (*Croft*), David Wood (*Thompson*), John Gielgud (*Headmaster*), Trevor Howard (*Silkin*), Richard Johnson (*Lyle*), Ray Milland (*Brigadier Whale*), Christopher Blake (*Roberts*), Gilles Behat (*Beckenauer*), Elliot Cooper (*Wade*), David Daker (*Bennett*), Barry Jackson (*Joyce*), Jacques Maury (*Ponnelle*), Ron Pember (*Eliot*), Tim Pigott-Smith (*Stoppard*), Jeanne Patou (*cantante francese*), Pascale Christophe, John Serret, Gerard Paquts, Jean Driant, Judy Buxton, Tricia Newby, Penny Irving, Roland Viner, Steven Pacey, Kim Lotis, Colin Rix, James Walsh, Jane Anthony, Evelyn Cordeau, Paul Henley, Paul Rosebury, David Arnold, James Cormack.

VON RICHTHOFEN AND BROWN (IL BARONE ROSSO)
1971
Regia: Roger Corman - *Origine*: USA.
INTERPRETI
John Phillip Law, Don Stroud, Barry Primus, Karen Huston.

...E in Italia

In Italia, dopo *La grande guerra*, sembrava che sul primo conflitto mondiale non ci fosse più niente da dire e da rappresentare. E infatti, nei primissimi anni Sessanta, il cinema nazionale è riuscito solo a balbettare una pietosa parodia che, comunque, ha rappresentato per la Titanus (la casa produttrice del film in questione) un *exploit* economico. Sulla scia del successo di *The Longest Day (Il giorno più lungo)*, realizzato nel 1962 da un gruppo di registi e interpretato da

3. Cfr.: g.d.a. (Gian Piero Dell'Acqua, *Pacifismo in musica*, «Cinema sessanta», nn. 78/79/80, settembre-dicembre 1970, pp. 147-148.
4. Cfr.: Tullio Kezich, *Oh che bella guerra*, in *Il millefilm. Dieci anni al cinema, 1967-1977*, op. cit., p. 442.
5. Gian Piero Brunetta, *La guerra lontana*, op. cit., p. 44.

IL GIORNO PIÙ CORTO
1962

Regia: Sergio Corbucci - *Soggetto*: Alessandro Continenza - *Sceneggiatura*: Giorgio Arlorio, Bruno Corbucci, Giovanni Grimaldi - *Fotografia*: Enzo Barboni - *Scenografia*: Carlo Simoni - *Costumi*: Marcella De Marchis - *Musica*: Piero Piccioni - *Montaggio*: Ruggero Mastroianni - *Produzione*: Titanus.

INTERPRETI E PERSONAGGI

Fraco Franchi (*Franco Lo Grugno*), Ciccio Ingrassia (*Francesco Coppola*), Virna Lisi (*Naja*), Nino Taranto (*zio Turi*), Gino Cervi (*il colonnello Daini*), Franco Giacobini (*il sergente maggiore*), Walter Chiari (*l'avvocato difensore*).

un prestigiosissimo cast di attori e di divi, Goffredo Lombardo ne finanzia la parodia in un'opera che vede la presenza di alcuni tra i maggiori attori del cinema italiano e non. Sulla base di un soggetto di Sandro Continenza, Sergio Corbucci dirige, così, nello stesso '62, *Il giorno più corto*. Eroi-comici di questo film, nel complesso modesto, sono Franco Franchi e Ciccio Ingrassia, nelle vesti di due soldati siciliani che contribuiscono involontariamente alla vittoria italiana nella prima guerra mondiale, facendo saltare per puro caso una potente corazzata nemica. La vera trovata spettacolare di *Il giorno più corto* è, comunque, la fugace utilizzazione di un centinaio di attori che si limitano a dire una sola battuta o a fare la loro apparizione di sfuggita. «Lavorarono gratis», ricorda Enrico Lucherini, perché andavamo a girare sui set dove erano impegnati in altri film. Gli dicevamo: "Ci dici questo paio di battute? Basta che ti infili questo abito '15-'18 ed è fatta". Nessuno ci diede un rifiuto»[6].

A parte il film-farsa di Corbucci, il discorso cinematografico sulla grande guerra riprende quota; e in un crescendo di opere, per un verso o per l'altro, di un certo livello. Il via a questa interessante fase ulteriore di film, ora decisamente patriottici, talvolta storicamente e analiticamente assai critici, viene curiosamente dato da uno splendido documentario costruito con spezzoni d'epoca: *Il Piave mormorò* di Guido Guerrasio e Vico D'Incerti. Alla luce di una coscienza storiografica obiettiva, gli autori costruiscono un lungometraggio assai suggestivo per la sua autenticità, per l'evidenza realistica e per il potere emotivo delle immagini. Servendosi di materiali del tutto inediti, girati da operatori anonimi e coraggiosi in prevalenza sui campi di battaglia, Guerrasio e D'Incerti realizzano una vera e propria antologia priva di intenzioni retoriche e ricca di intensità drammatica, che solo la forza emotiva di una sobria cronaca e il rigoroso rispetto delle immagini girate riescono a suscitare.

All'interno di un arco di tempo di quasi quindici anni (dalle inquietudini della contestazione sessantottesca alle barbare imprese del "brigatismo") e inscritti lungo una linea cinematografica i cui estremi sono costituiti da *La ragazza e il generale* (1967) e da *Grande guerra, piccoli uomini* (1981), entrambi di Pasquale Festa Campanile, fanno la loro comparsa sugli schermi tre film d'autore sui quali vale la pena soffermare il passo del presente excursus e fissare l'attenzione di una sia pur sintetica serie di notazioni storico-critiche: *Fräulein Doktor*, diretto nel 1969 da Alberto Lattuada; *I recuperanti*, realizzato l'anno successivo da Ermanno Olmi; *Uomini contro*, firmato nello stesso 1970 da Francesco Rosi.

Accusato da più parti di essere semplicemente un film diretto con accorto mestiere e di essere un'opera ampiamente compromessa in senso commerciale, *Fräulein Doktor*, è un remake di *Mademoiselle Docteur* soltanto nel titolo e per il fatto di aver sogguardato al personaggio della bellissima spia dei tedeschi come protagonista della vicenda. In realtà, la storia del film di Lattuada è completamente diversa da quella del film di Pabst. Callisto Cosulich la riassume in questi termini: «"Fräulein Doktor" è il soprannome di una donna

6. Cit. nel volume *Titanus, la storia e tutti i film di una grande casa di produzione*, a cura di Aldo Bernardini e Vittorio Martinelli, Coliseum, Milano, 1986, p. 210.

affascinante, le cui generalità sono rimaste incerte, che durante la prima guerra lavorò come spia per la Germania del Kaiser con tangibili risultati. La vicenda si dipana attraverso alcuni drammatici eventi di guerra del cui esito si vuole che la bella spia fosse stata responsabile: l'affondamento della nave inglese "Hampshire"; la battaglia di Ypres in cui i tedeschi usarono per la prima volta contro i francesi quel micidiale gas tossico che passò alla storia appunto con il nome di "iprite". Nelle more di questi eventi "Fräulein Doktor" vive pericolosamente ma anche dolorosamente, dedita com'è alla morfina, ragione per cui pure i tedeschi a un certo punto decidono di eliminarla, ritenendo pericoloso avere una tossicodipendente al loro servizio. Assistiamo anche a una finta morte della donna e al suo finto funerale. In realtà la spia non morrà; scomparirà nell'ignoto dopo aver perduto anche l'uomo che amava».[7]

In un quadro storico rievocato con gusto, anche per merito dello scenografo Mario Chiari e della costumista Maria De Matteis, Lattuada dirige *Fräulein Doktor* con l'intenzione di fare un classico del cinema sulla prima guerra mondiale. L'obiettivo è raggiunto solo a metà: infatti, alla grazia feroce di sequenze che non temono l'ombra dei compromessi e alla bellezza formale ed espressiva delle tragiche immagini della battaglia di Ypres, si alternano sequenze che scadono nel bozzetismo e, tutto sommato, ci danno un'immagine ambigua di una vicenda che, nei fatti, si sarebbe dovuta presentare con caratteristiche di autenticità. In questo distinguo, la lunghissima sequenza "ejzenštejniana" della battaglia di Ypres, nella quale i tedeschi seminano terrore, morte e desolazione lanciando i gas sulle martoriate trincee del campo francese, è un gioiello di rappresentazione e vale come una pagina da antologia. Non è un caso che Lattuada abbia dichiarato di aver girato *Fräulein Doktor* soprattutto per misurarsi con la messinscena di questa silenziosa, orrenda battaglia con i gas. «Per girarla» dice il regista «ci ho messo dodici giorni e ho impiegato cinque riprese. Ma prima di girarla ho impiegato venti giorni per allenare i cavalli a percorrere i tracciati prestabiliti con addosso le maschere antigas. I cavalli ci hanno fatto impazzire perché quando un cavallo non vede quasi niente, è difficilissimo guidarlo. D'altra parte avevo letto su una rivista che durante la prima guerra mondiale avevano messo la maschera ai cavalli e che l'esperimento era riuscito»[8].

Niente affatto esteriorizzato da "avvincenti" immagini di guerra ed espresso secondo una linearità narrativa scremata all'osso da inquadrature e dialoghi essenziali, è il tema della catastrofe bellica in *I recuperanti*. Olmi, ambientando la storia sul magnifico scenario naturale dell'Altopiano dei Sette Comuni al termine della seconda guerra mondiale, ci racconta l'arte di arrangiarsi del vecchio Du, dedito al pericoloso e remunerativo lavoro del recupero dei residuati della grande guerra, e del giovane Gianni, suo adepto nella rischiosa missione quotidiana. Simbolicamente, la visione di fondo di *I recuperanti* non è tanto quella di un conflitto generazionale, ma quella della storia umana come un ciclico, dialettico, fatale alternarsi tra

FRAULEN DOKTOR
1969

Regia: Alberto Lattuada - *Soggetto*: Vittoriano Petrilli - *Sceneggiatura*: Vittoriano Petrilli, Alberto Lattuada, Duilio Coletti, Stanley Mann, H.A.L. Craig - *Fotografia* (Technicolor): Luigi Kuveiller - *Scenografia*: Mario Chiari - *Costumi*: Maria De Matteis, Enzo Bulgarelli - *Musica*: Ennio Morricone - *Montaggio*: Nino Baragli - *Produzione*: Dino De Laurentis Cinematografica, Roma/Avala Film, Belgrado - *Durata*: 104'.

INTERPRETI E PERSONAGGI

Suzy Kendall (*Fräulein Doktor*), James Booth (*Meyer*), Kenneth More (*colonnello Foreman*), Capucine (*la dottoressa Saforet*), Nigel Green (*colonnello Mathesius*), Alexander Knox (*generale Peronne*), Roberto Bisacco (*Hans Schell*), Giancarlo Giannini (*tenente Hans Ruppert*), Mario Novelli (*Otto Latemar*), Malcom Ingram (*Cartwright*), Kenneth Poitevin (*tenente Ernst Wiechert*), Bernard De Vries (*tenente Wihelm von Oberdorff*), Ralph Nossek (*agente Lean*), Michael Elphikh (*Tom*), Olivera Vuco (*marchesa De Haro*), Andreina Paul (*dona Elena de Rivas*), Silvia Monti (*Margarita*), Virginia Belì (*dona Julia*), Colin Tapley (*generale Metzler*), Gerard Herter (*capitano Munster*), Walter Williams (*generale von Hindenburg*), John Atkinson (*maggiore Rops*), James E. Mishler (*generale von Lundendorff*), Drusan Bulaic (*colonnello Delveaux*), Miki Micovic (*Blondel*), Janez Vhrovec (*il colonnello belga*), Aca Stojkovic (*il chimico*), Mavid Popovic (*il cappellano*), Joan Geary (*l'affittacamere*).

7. Callisto Cosulich, *I film di Alberto Lattuada*, Gremese, Roma, 1985, p. 93.
8. Cit. in Callisto Cosulich, *I film di Alberto Lattuada*, op. cit., p. 93.

I RECUPERANTI
1970

Regia: Ermanno Olmi - *Soggetto e sceneggiatura*: Mario Rigoni Stern, Tullio Kezich, Ermanno Olmi - *Fotografia* (Eastmancolor): Ermanno Olmi - *Musica*: Gianni Ferrio - *Montaggio*: Ermanno Olmi - *Produzione*: RAI Radiotelevisione Italiana/ Palumbo.

INTERPRETI E PERSONAGGI

Antonio Lunardi (*il vecchio Du*), Andreino Carli (*Gianni*), Alessandra Micheletto, Pietro Tolin, Marilena Rossi, Ivano Frigo, Oreste Costa, Mario Strazzabosco, Franceso Covolo.

UOMINI CONTRO
1970

Regia: Francesco Rosi - *Soggetto*: dal libro «Un anno sull'Altopiano» di Emilio Lussu - *Sceneggiatura*: Antonio Guerra, Raffaele La Capria, Francesco Rosi - *Fotografia* (Technicolor): Pasqualino De Santis - *Scenografia*: Andrea Crisanti - *Costumi*: Franco Carretti, Gabriella Pescucci - *Musica*: Piero Piccioni - *Montaggio*: Ruggero Mastroianni - *Produzione*: Prima Cinematografica, Roma/Jadran Film, Zagabria - *Origine*: Italia-Jugoslavia - *Durata*: 101'.

INTERPRETI E PERSONAGGI

Mark Frechette (*sottotenente Sassu*), Alain Cuny (*generale Leone*), Gian Maria Volonté (*tenente Ottolenghi*), Gianpiero Albertini (*capitano Abbati*), Pier Paolo Capponi (*tenente Santini*), Franco Graziosi (*maggiore Malchiodi*), Mario Feliciani (*colonnello medico*), Alberto Mastino (*soldato Marrasi*), Brunetto Del Vita (*colonnello Stringari*), Luigi Pignatelli (*tenente Avellini*), Nino Vingelli, Smojver Zdravko, Antonio Pavan, Emilio Bonucci, Francesco Acampora, Spartaco Conversi, Maurizio Mastino, Daria Nicolodi, Mario Pischiutta, Gianni Pulone, Franca Sciutto.

guerra e lavoro. Olmi tratta l'argomento in modo chiaro e netto, manifestandone la tesi di fondo in alcune osservazioni del vecchio recuperante: «La guerra è una brutta bestia e gira il mondo e non si ferma mai». «Tirate su case che poi la guerra le butterà giù e io verrò qui a trovar bombe». E ancora, osservando la natura verdeggiante e rigogliosa degli altipiani che sono stati terreno di aspre battaglie tra italiani e austriaci: «Sai perché è così verde là? Perché s'è pasciuta della carne umana». I disastri della guerra in generale (e quelli della grande guerra in particolare) fanno da «Leitmotiv» a un racconto che si conclude in modo traumatico. I due protagonisti individuano con il cercamine «quello che sembra un grosso deposito; entrati nella caverna scoprono invece i corpi di numerosi soldati tedeschi e ne escono turbati»[9]. Per Gianni, la macabra scoperta è un segno preciso che lo convince ad iniziare a lavorare come muratore; per Du, al contrario, è una conferma a farlo continuare in quella solitaria missione piena di rischi, vivendo la propria libertà di "vinto" al di fuori della realtà e in una sua deliziosa follia di incallito barbone.

Se *I recuperanti* è un film sulla guerra ai margini del conflitto e Ermanno Olmi ne fa una sorta di *Arpa birmana* all'italiana, *Uomini contro* è la rappresentazione di un triste episodio di guerra "guerreggiata" e Francesco Rosi ne fa una specie di *Orizzonti di gloria* all'italiana. Gli anni immediatamente seguenti al Sessantotto consolidano una visione "rivoluzionaria" del mondo e della Storia. Tutto sembra permesso e legittimo: anche la distruzione dei miti e delle tradizioni nazionali. Dal punto di vista cinematografico, fanno le spese di questo attacco al sistema proprio i grandi miti della storia patria: il Risorgimento e la Grande Guerra. A questi due eventi storici, il cinema italiano toglie, per prima cosa, le lettere maiuscole e li ridimensiona in una rilettura tendente più ad individuarne gli errori e i difetti, piuttosto che le ragioni della "giusta causa" e i pregi. Parafrasando il titolo del film di Florestano Vancini sulla revisione critica di un episodio dell'epopea garibaldina — peraltro successivo di un anno rispetto al lavoro di Rosi — si potrebbe sottolineare *Uomini contro* con la frase "Cronaca di un massacro che i libri di storia non hanno raccontato". Ispirandosi al libro "Un anno sull'Altopiano" di Emilio Lussu, Tonino Guerra, Raffaele La Capria e Francesco Rosi impostano la sceneggiatura di *Uomini contro* come una drammatica partita a scacchi giocata sullo sfondo della prima guerra mondiale. In questo caso, però, gli scacchi sono costituiti tutti da militari italiani. Mentre i pedoni — tanto per rispettare l'immagine — sono, da un lato e dall'altro della scacchiera, alcuni uomini di truppa stanchi della guerra tra i quali serpeggia un unanime sentimento di ribellione, il contrasto tra i pezzi bianchi e quelli neri è rappresentato rispettivamente dalla mentalità dei "giovani" ufficiali e dal metodo rigorosamente "prussiano" di disciplina e di strategia degli anziani. Paradossalmente, mentre in *Orizzonti di gloria* i generali Mireau e Broulard si dimostreranno dei vinti, se non altro nei confronti degli ideali umanitari del colonnello Dax, in *Uomini contro* la partita se l'aggiudica il "generale di ferro" Leone, a spese dei suoi antagonisti ed

9. Jeanne Dillon, *Ermanno Olmi*, «Il Castoro Cinema», La Nuova Italia, Firenze, 1985, p. 47.

accusatori: il tenente Ottolenghi, eliminato mandandolo ad un impossibile assalto all'arma bianca; e il tenente Sassu, fucilato per insubordinazione. Una simile impostazione ideologica, non poteva non creare una netta spaccatura all'interno della critica: assolutamente a favore, i critici di sinistra; nettamente contrari quelli di area centrista. Nell'intricata matassa delle reazioni, giustificabili più per l'appartenenza ideologica a questo o a quel partito che per la loro obiettività di giudizio quasi sempre di natura extra-cinematografica, scegliamo a campione ed esemplificativamente, la posizione del Centro Cattolico, le acute osservazioni di Luigi Bini in «Attualità Cinematografiche» e la brillante difesa di Lino Micciché in «Avanti!».

«Il film», si legge dunque su *Segnalazioni Cinematografiche*, «aggredisce con polemica violenza il mito della prima guerra mondiale combattuta dall'Italia, cercando di dimostrare come la parte più povera e disperata della popolazione italiana, del tutto estranea al conflitto, fosse mandata al massacro da una classe dirigente di inetti e di incapaci, miranti solo a difendere interessi di casta. Il lavoro è inficiato proprio dalla sua deliberata "faziosità", dall'accentuazione troppo marcata del contrasto fra gli ufficiali superiori da una parte e i soldati-vittime dall'altra e dalla mancanza di altri elementi utili a un giudizio meno unilaterale su un conflitto a favore del quale non si schierò soltanto la classe dirigente. Non molto approfondite, infine, le psicologie dei personaggi. Nonostante i suoi limiti sul piano dell'attendibilità storica, il film è una vigorosa condanna del militarismo»[10].

«*Uomini contro*», rileva Luigi Bini, «studia il problema della profonda ingiustizia della guerra '15-'18 in modo nuovo. Rosi si pone davanti alla grande guerra come uomo di sinistra 1970. Cinquant'anni di storia gliene rivelano la funzione capitale di svolta economica e politica. Non è la "guerra" in quanto tale l'oggetto del film, bensì il "comportamento" degli uomini di fronte alla guerra (per questo fa leva su tre personaggi). È in quel comportamento umano che egli capta il germoglio dei veleni e dei valori che condizioneranno sviluppi sociali che avranno nome fascismo, socialismo, comunismo»[11].

«*Uomini contro*», scrive, infine, Micciché, «punta a dare una vigorosa sintesi dell'assurdo. [...] Si indirizza a larghi strati di pubblico che, sulla scorta della storiografia scolastica ufficiale (il Bignami e non Mack Smith), credono ancora nella eroica avventura della "quarta guerra d'indipendenza", sono figli spirituali del generale Leone e non certo di Ottolenghi o di Sassu. [...] Rosi evita pietà, patetismo, dolore: il suo stile è sobrio, le sue immagini sono scarne, le sue concessioni effettistiche minime, il suo approccio alla morte collettiva razionale. Anche linguisticamente, Rosi ha scelto una tecnica espressiva, per così dire, più televisiva che cinematografica: le sue immagini denunciano l'immediatezza di una cronaca, più che la meditazione composita di un racconto; la volontà di descrivere alcuni dati fondamentali, più che di offrire tutti i dati e giungere a una esauriente definizione»[12].

NINÌ TIRABUSCIÒ LA DONNA CHE INVENTÒ LA MOSSA
1970

Soggetto, sceneggiatura, regia: Marcello Fondato - *Fotografia*: Carlo Di Palma - *Scenografia*: Flavgio Mogherini - *Costumi*: A. Berselli - *Musica*: Carlo Rustichelli - *Montaggio*: Sergio Montanari - *Produzione*: Silvio Clementelli.

INTERPRETI

Monica Vitti, Gastone Moschin, Pierre Clementi, Peppino De Filippo, Carlo Giuffrè, Sylva Koscina, Salvo Randone, Claude Rich, Nino Taranto.

LA SCIANTOSA
1971

Soggetto, sceneggiatura, regia: Alfredo Giannetti - *Fotografia*: Leonida Barboni - *Scenografia*: Francesco Bronzi - *Costumi*: Maria Baroni - *Musica*: Ennio Morricone - *Montaggio*: Renato Cinquini - *Produzione*: Giovanni Bertolucci e Bendicò per RAI-Radiotelevisione italiana, Garden Televisiva Cinematografica.

INTERPRETI E PERSONAGGI

Anna Magnani (*Flora Bertuccelli*), Massimo Ranieri (*Tonino*), Rosita Pisano (*Cristina*), Nico Pepe (*Saporetti*), Mario Molly (*Biagio*), Peppino Mangione (*il maggiore Boldrini*), Renato Romano (*il capitano Acerbi*), Carlo Dori (*lo scritturale*), Francesco D'Amato (*l'ufficiale azzimato*), Nino Drago (*il tenente Malaspina*), Benito Artesi (*l'aiutante maggiore*), Vittorio Fantoni (*Mion*), Luigi Barbini (*il soldato romano*), Ennio Peres (*Cesetti*), Roberto Della Casa (*il fotografo*), Antonio Puddu (*il telefonista*), Franca Haas (*la maestra di piano*), Nino Formicola (*l'ufficiale giudiziario*), Luigi Uzzo, Luigi Morra, Gianfranco Barra, Sergio Valentini (*i componenti dell'orchestrina*).

10. *Uomini contro*, in *Segnalazioni Cinematografiche*, Vol. LXX, 1971, p. 17.
11. Luigi Bini, *Uomini contro*, in *Attualità Cinematografiche*, Letture, Milano, 1970, pp. 152-153.
12. Lino Micciché, *Cinema italiano degli anni '70*, Marsilio, Venezia, 1980, pp. 74-77.

NOVECENTO - ATTO I E ATTO II
1976

Regia: Bernardo Bertolucci - *Soggetto e sceneggiatura*: Bernardo Bertolucci, Franco Arcalli - *Fotografia* (Technicolor): Vittorio Storaro - *Scenografia*: Ezio Frigerio - *Costumi*: Gitt Magrini - *Musica*: Ennio Moricone - *Montaggio*: Fabrizio Arcalli - *Produzione*: Pea - *Durata*: 310'.

INTERPRETI E PERSONAGGI

Burt Lancaster (*Alfredo Berlinghieri*), Sterling Hayden (*Leo Dalcò*), Robert De Niro (*Alfredo Berlinghieri, nipote*), Gérard Depardieu (*Olmo Dalcò*), Donald Sutherland (*Attila*), Laura Betti (*Regina*), Stefania Casini (*Neve*), Stefania Sandrelli (*Anita Foschi*), Dominique Sanda (*Ada Fiastri Paulhan*), Francesca Bertini (*suor Desolata*), Werner Bruhs (*Ottavio Berlinghieri*), Romolo Valli (*Giovanni Berlinghieri*), Anna Maria Gherardi (*Eleonora, moglie di Giovanni*), Ellen Schwiers (*Amelia, sorella di Eleonora*), Alida Valli (*signora Pioppi*), Paolo Branco, Giacomo Rizzo, Antonio Piovanelli, Liù Biosizio, Maria Monti.

Con *Uomini contro* il cinema italiano raggiunge l'acme di una rappresentazione fortemente critica (sullo sfondo di un paesaggio pietrificato da cui i personaggi sembrano emergere come da un bassorilievo arcaico; sul palcoscenico autentico del Carso martoriato dalle artiglierie; dentro la sanguinosa alternativa dell'assalto al nemico o del plotone di esecuzione) della guerra che completò l'unità d'Italia. Per il resto, si tratterà soltanto di episodi fugaci, qua e là disseminati in pellicole per le quali la guerra 1915-1918 è solo pretesto di ambientazione o di raccordi narrativi. Si pensi, ad esempio, al modo con cui Marcello Fondato, autore di *Ninì Tirabusciò, la donna che inventò la mossa* (1970), nella sequenza finale, osserva il fenomeno della guerra attraverso un'ottica di umanitaristica e commemorativa fatalità: in immagini da cartolina postale, la diva del café chantant (una spumeggiante Monica Vitti) è applaudita dall'esercito in partenza per il fronte. Si consideri il film per la televisione *La Sciantosa* (1971), di Alfredo Giannetti: con la protagonista (un'indimenticabile Anna Magnani) che, dopo aver cantato con intensa partecipazione di fronte ad un pubblico composto da militari feriti, trova la morte in un bombardamento aereo, mentre fa da scudo ad un giovane soldatino. Si vedano, infine, alcune sequenze centrali di *Novecento (atto I)* (1976) di Bernardo Bertolucci. Qui, la prima guerra mondiale è terreno di conferma delle diversificazioni caratteriali e delle nette divisioni e privilegi di censo dei due protagonisti. Olmo (Gérard Depardieu) è richiamato al fronte e scopre le miserie e il terrore di un conflitto che il popolo patisce "senza averlo voluto"; Alfredo (Robert De Niro), invece, è un ufficialetto che il padre, con i potenti mezzi del denaro, riesce a tenere lontano dalla prima linea. Insomma, un Bertolucci in formato convenzionalmente populista.

La 20th CENTURY-FOX presenta

george peppard james mason ursula andress

in

la caduta delle aquile

con JEREMY KEMP • KARL MICHAEL VOGLER • ANTON DIFFRING • CHRISTIAN FERRY • ELMO WILLIAMS • JOHN GUILLERMIN

Prodotto da — Produttore esecutivo — Diretto da

Adattamento di BEN BARZMAN e BASILIO FRANCHINA Sceneggiatura di DAVID PURSALL e JACK SEDDON e GERALD HANLEY

CINEMASCOPE • COLORE DE LUXE

La 20th CENTURY-FOX presenta

george peppard james mason ursula andress

in

la caduta delle aquile

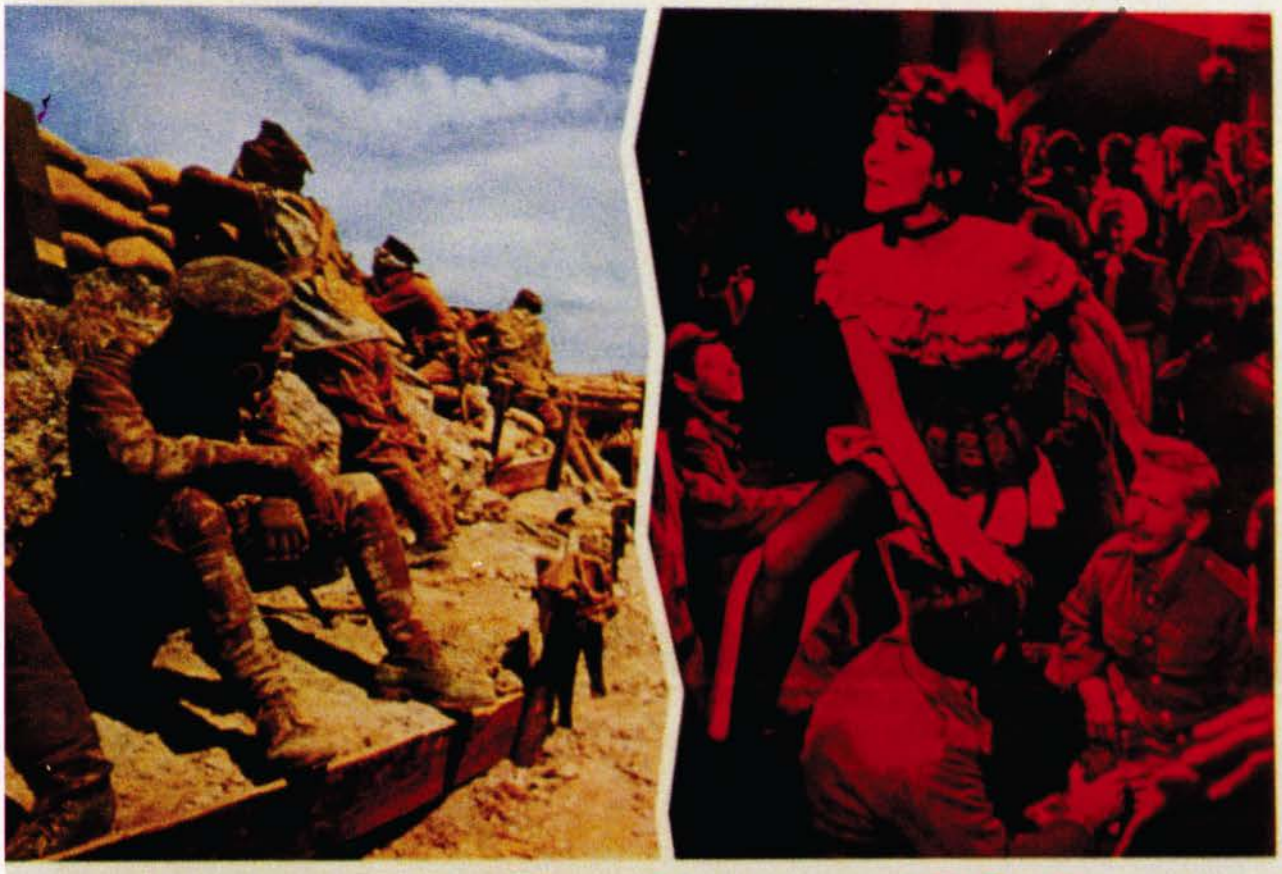
con JEREMY KEMP • KARL MICHAEL VOGLER • ANTON DIFFRING • CHRISTIAN FERRY • ELMO WILLIAMS • JOHN GUILLERMIN

Prodotto da — Produttore esecutivo — Diretto da

Adattamento di BEN BARZMAN e BASILIO FRANCHINA Sceneggiatura di DAVID PURSALL e JACK SEDDON e GERALD HANLEY

CINEMASCOPE • COLORE DE LUXE

UNA SATIRA DURA
UN'AMARA MISTURA
DI PIANTI, DI CANTI
DI URLA E DI BURLA



Oh, Che Bella Guerra!

In apertura di capitolo:
Una spettacolare scena di *Il Barone Rosso*, diretto da Roger Corman nel 1971.

Nella pagina precedente:
Locandine di *La caduta delle aquile*, diretto da John Guillermin nel 1966.

Nella pagina accanto:
Particolare del manifesto di *Oh, che bella guerra!*, diretto da Richard Attenborough nel 1970.

Fotogramma della sequenza finale di *Oh, che bella guerra! (in alto)*

Fotogramma di *Aces High*, diretto da Jack Gold nel 1977. *(a lato)*

MALCOLM McDOWELL
CHRISTOPHER PLUMMER
SIMON WARD
ACES HIGH
co-starring
PETER FIRTH
DAVID WOOD
Special guest appearances of
JOHN GIELGUD • TREVOR HOWARD
RICHARD JOHNSON and RAY MILLAND
Screenplay by HOWARD BARKER
Produced by S. BENJAMIN FISZ
Directed by JACK GOLD
EMI

La CORMAN COMPANY presenta
IL BARONE ROSSO
con JOHN PHILLIP LAW - DON STROUD . BARRY PRIMUS - KAREN HUSTON
PRODOTTO DA GENE CORMAN REGIA DI ROGER CORMAN SCRITTO DA JOHN e JOYCE CORRINGTON MUSICHE DI HUGO FRIEDHOFER Colore DE LUXE - Copie della TECHNICOLOR
UNITED ARTISTS, Entertainment from Transamerica Corp.
United Artists

DINO DE LAURENTIIS presenta

Fräulein DOKTOR

SUZY KENDALL - KENNETH MORE

NIGEL GREEN - GIANCARLO GIANNINI - ROBERTO BISACCO

MARIO NOVELLI - SILVIA MONTI - OLIVERA VUCIO - ALEXANDER KNOX

con CAPUCINE e JAMES BOOTH

nel ruolo della "Dr.ssa Saforet" nel ruolo di "Meyer"

REGIA DI ALBERTO LATTUADA

PRODOTTO DA DINO DE LAURENTIIS

TECHNICOLOR™

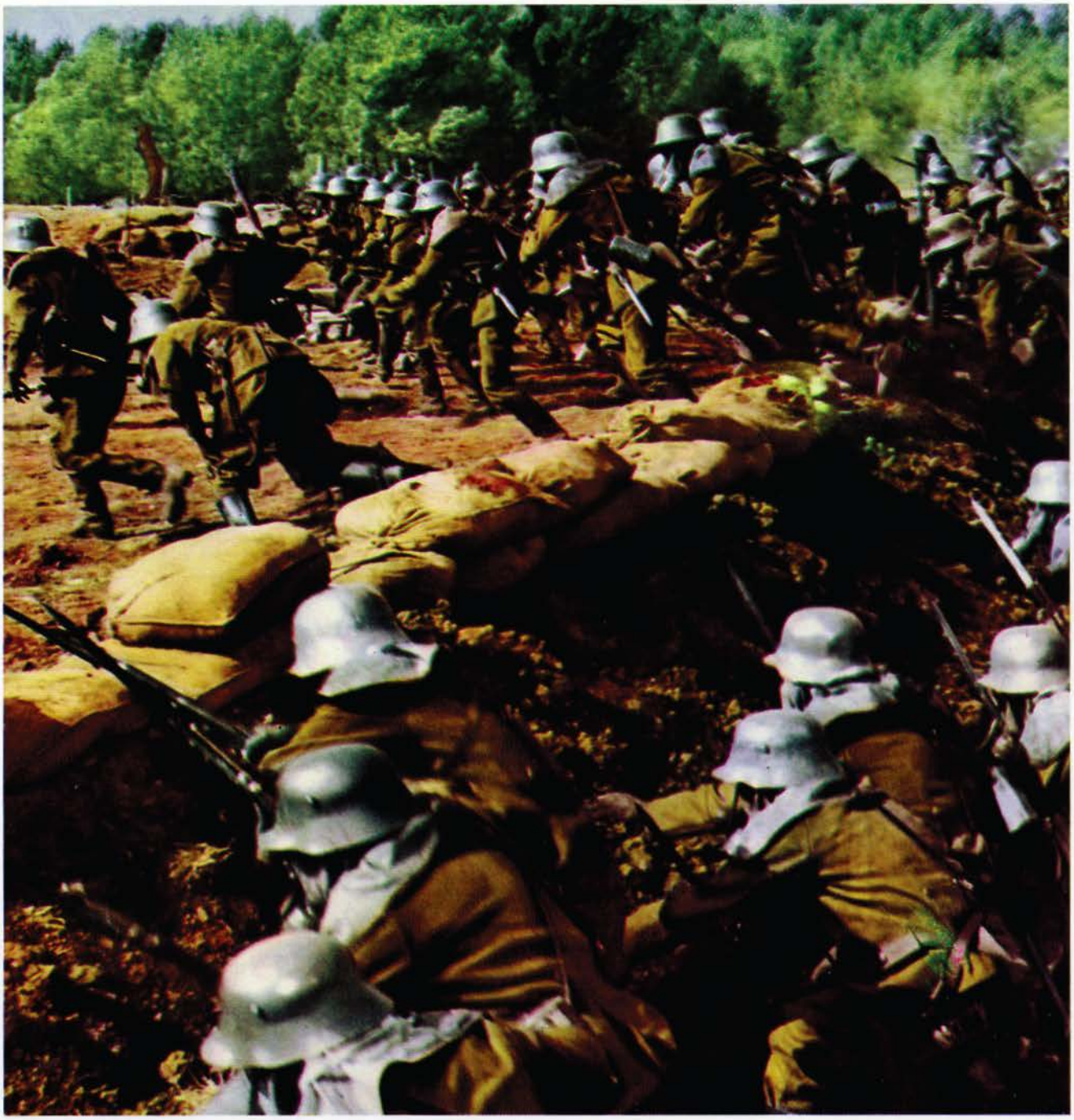
Nelle pagine precedenti:
Copertina del libretto di sala di *Aces High*.

Locandina di *Il Barone Rosso*.

Locandina di *Fräulein Doktor*, diretto da Alberto Lattuada nel 1969.

Fräulein Doktor: il campo di battaglia di Ypres.

Fräulein Doktor: Lattuada ha dichiarato di aver girato il film soprattutto per misurarsi nella messinscena della battaglia con i gas, durante la quale i tedeschi usarono per la prima volta quel micidiale gas tossico passato alla storia con il nome di iprite. *(sotto)*



Fräulein Doktor: una fase della battaglia di Ypres.

LUCIANO PERUGIA E MARINA CICOGNA
PRESENTANO UN FILM DI
FRANCESCO ROSI

UOMINI CONTRO

CON MARK FRECHETTE
ALAIN CUNY
E CON GIAN MARIA
VOLONTE'

GIAMPIERO ALBERTINI
PIER PAOLO CAPPONI
FRANCO GRAZIOSI

REGIA DI FRANCESCO ROSI

UN FILM PRODOTTO DA
FRANCESCO ROSI E LUCIANO PERUGIA

PRIMA CINEMATOGRAFICA S.p.A. (ROMA)
JADRAN FILM (ZAGABRIA)

DAL LIBRO "UN ANNO SULL'ALTIPIANO"
DI EMILIO LUSSU (EDIZIONI "EINAUDI")

TECHNICOLOR

DISTRIBUZIONE
EURO INTERNATIONAL FILMS

Nella pagina accanto:
Manifesto di *Uomini contro*, diretto da Francesco Rosi nel 1970.

Gian Varia Volonté è il tenente Ottolenghi in *Uomini contro. (a latò)*

Uomini contro: il disperato assalto ad una cima dell'altopiano di Asiago, considerata strategicamente indispensabile. *(sotto)*

Nella pagina accanto:
Francesco Rosi fa muovere sullo schermo i protagonisti di *Uomini contro* in un implacabile andirivieni fra la vita e la morte.

Locandina di *Ninì Tirabusciò, la donna che inventò la mossa*, diretto da Marcello Fondato nel 1970. *(in alto)*

Anna Magnani magnifica interprete del film televisivo *La sciantosa*, diretto da Alfredo Giannetti nel 1970. *(a lato)*

E LA NAVE VA
1983

Regia: Federico Fellini - *Soggetto e sceneggiatura*: Federico Fellini, Tonino Guerra - *Fotografia* (Eastmancolor): Giuseppe Rotunno - *Scenografia*: Dante Ferretti - *Costumi*: Maurizio Millenotti - *Musica*: Gianfranco Plenizio - *Montaggio*: Ruggero Mastroianni - *Produzione*: Franco Cristaldi per RAI/Vides Produzione/ Gaumont - *Durata*: 132'.

INTERPRETI E PERSONAGGI

Freddie Jones (*Orlando*), Barbara Jefford (*Ildebranda Cuffari*), Peter Cellier (*Sir Reginald Dongby*), Norma West (*signora Dongby*), Victor Poletti (*Granduca*), Pina Bausch (*sorella del Granduca*), Marika Rivera (*Teresa Valegnani Saltini Cioffi*), Gordon Kay, Sarah Jane Varley, Elisa Mainardi, Valentin George, Hawtrey Charles, Janet Suzman, Fiorenzo Serra, Pasquale Zito, Jonathan Cecile, Fred Williams, Colin Higgins, Umberto Zuanelli, Antonio Vezza, Domenico Pertica.

E la nave va

In quello straordinario viaggio metaforico compiuto dalla "Gloria N.", il transatlantico che solca un Mediterraneo di plastica alla volta dell'isola di Erimo, davanti alla quale saranno disperse le ceneri della celebre cantante lirica Edmea Tetua, Fellini sfata da maestro il mito della Belle Epoque. La celebrazione liturgica di un cerimoniale funebre, assume in *E la nave va* i connotati simbolici di un mondo in sfacelo e di un corpo sociale ormai in irreversibile cancrena. Ambientando la vicenda al luglio 1914, l'incombente minaccia del conflitto mondiale («siamo tutti seduti sulla bocca di un vulcano», dirà ad un certo punto il Granduca Hohenzuller) è come una presenza tragica ed apocalittica che accompagna il "viaggio attraverso la storia" di una società ormai allo sfascio, di una umanità di manichini e di figure di cartapesta. In una basilare tonalità di amarezza e di sconforto, *E la nave va* — nella sottile crudezza del grottesco — racconta in forma di apologo le storie di un campionario di varia umanità: personaggi ora buffi, ora lugubri, ora languidi, cantanti, impresari, maestri di canto, direttori d'orchestra, ammiratori, nobili, compreso un granduca prussiano e la sua piccola corte. Si tratta di un mondo che si prepara a celebrare, insieme a quello della famosa soprano, il proprio rito funebre, nel vacuo atteggiarsi di una spensieratezza fatua e bugiarda. «Tutto prosegue fra le noie e le varietà del gran mondo, finché il piroscafo accoglie a bordo dei serbi, naufraghi, sfuggiti agli orrori della guerra scoppiata con l'Austria, dopo l'uccisione del granduca Ferdinando a Serajevo. Il campionario umano della "Gloria N." si arricchisce del variopinto folklore popolare. Le due società, nobile e plebea, fraternizzano, finché compare la nave ammiraglia austriaca a richiedere la consegna dei naufraghi. Solo per l'intervento del Granduca è possibile completare la crociera funeraria e spargere le ceneri di Edma in prossimità dell'isola egea. Quindi i naufraghi serbi vengono calati nelle scialuppe per essere consegnati agli austriaci; ma un giovane serbo lancia una bomba sull'ammiraglia austro-ungarica, la quale scarica i suoi cannoni sulla nave italiana e la "Gloria N." cola a picco»[1].

È in questo straordinario finale, con l'apparizione di quella macchina mostruosa e finta che è la corazzata austriaca, con la battaglia navale che esplode improvvisa su un fondale di cartapesta, che Fellini suggella il trascinante spettacolo di un capolavoro mentale intriso di nostalgica ironia. Anche questa volta — come sempre accade in Fellini — il periodo storico è pur sempre una convenzione, cioè un clima esemplare in cui far meglio scattare le tensioni dei percorsi narrativi. Ma immediatamente esso si rivela anche come pedale interiore, la definizione di un luogo del sentimento, del ricordo e dell'e-

1. *E la nave va*, in *Segnalazioni Cinematografiche*, Vol XCV, 1983, pp. 212-213.

sperienza, nel quale la parabola del racconto possa assumere significati universali[2]. La grande guerra è, perciò, pretesto ambientale di un finale circense, nel quale i protagonisti campeggiano (come i personaggi di un fumetto) ora Clown Bianchi, ora Augusti. Non è un caso che, nella nostra documentazione, sia prevista una campionatura di disegni schizzati dal regista in fase di preparazione che, comparati con i fotogrammi, danno con chiarezza l'immagine di un approccio caricaturale ad una vicenda cinematograficamente impostata sui binari di una costante alternanza tra ironia e dramma.

Good morning Babilonia

In *Good morning Babilonia* di Paolo e Vittorio Taviani, la prima guerra mondiale fa la sua comparsa sugli schermi nella scritta di un enorme striscione calato ad oscurare il grande manifesto di *Intolerance*, nella sequenza centrale della manifestazione interventista al termine della trionfale proiezione del film di Griffith. Qui, la tragedia storica si annuncia solo con la parola "War". Nel finale di *Good morning Babilonia*, la guerra è, invece, incombente sul destino dei protagonisti: la sua ombra oscura il mondo, ma entra con violenza anche nella vita di Andrea e di Nicola Bonanno. A causa del conflitto mondiale, i due fratelli si trovano improvvisamente divisi, lontani l'uno dall'altro. Perdono quella che è la loro forza più segreta e misteriosa, la loro complicità, la loro parità nel lavoro e nella vita. È sul campo di battaglia, in Italia, che si ritrovano, colpiti a morte. Di fronte a loro, tra i cadaveri, una macchina da presa militare. Grazie a quel nuovo e meraviglioso apparecchio che ormai appartiene alla storia, Andrea e Nicola possono lanciare un mutuo messaggio di pace e di amore ai figli appena nati, che ancora non li conoscono e che solo in nome del cinema, domani, li conosceranno. A turno, Andrea e Nicola si riprendono nel momento del trapasso, mentre alle loro spalle, contro un cielo nero di fumo, si staglia una chiesa romanica, che svetta solitaria in mezzo alla pianura devastata. Nel delirio della morte, la facciata si anima, si colora, si rinnova. Una moltitudine di artigiani, nei variopinti costumi medievali, sta finendo di edificarla. Al centro, il vecchio Bonanno, nella lunga veste rossa dei capomastri; ai suoi lati, Andrea e Nicola lavorano a un bassorilievo, su cui campeggia la sagoma eretta di un elefante bianco che alza la sua proboscide verso il cielo[3].
Con questo finale simbolico — che ha valore di un inno di pace — la grande guerra si congeda, almeno per il momento, definitivamente dagli schermi. Nello spazio teatrale e irreale di un improbabile Carso, sullo sfondo di una scenografia trasognata, la polla della metafora e della poesia alimenta le immagini di un episodio semplice e diretto come negli antichi apologhi, di cui il cinema provvede a conservare la memoria. Così, vogliono dire i Taviani, non c'è guerra capace di distruggere la sacralità dell'uomo in quanto artefice di un'eterna passione creativa alla conquista dell'arte e della bellezza.

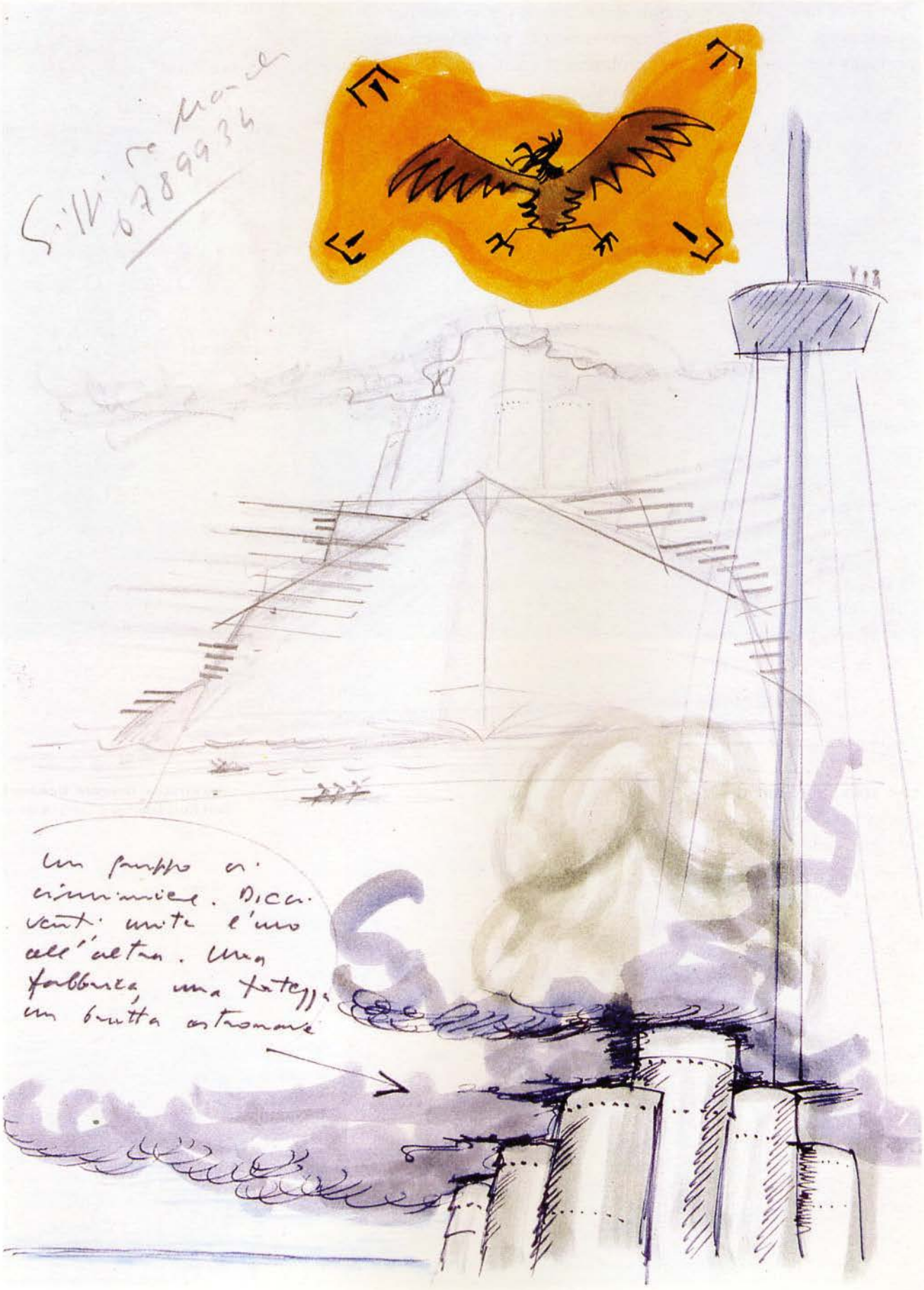
GOOD MORNING BABILONIA
1987

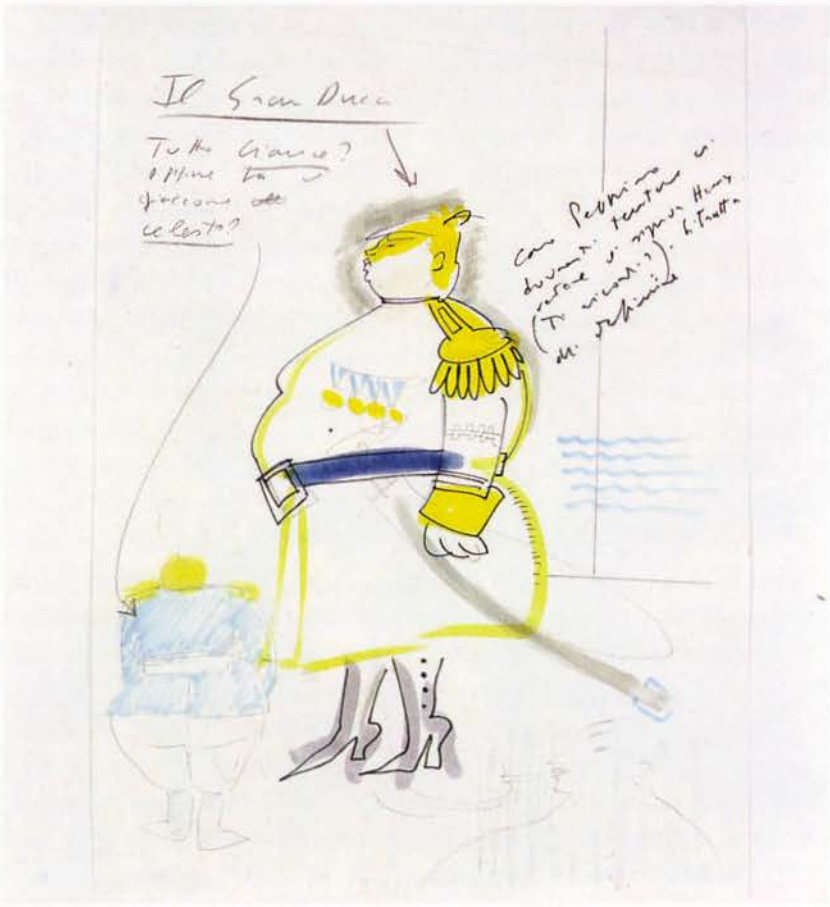
Regia: Paolo e Vittorio Taviani - *Soggetto*: Paolo e Vittorio Taviani, da un'idea di Lloyd Fonvielle - *Sceneggiatura*: Paolo e Vittorio Taviani, Tonino Guerra - *Fotografia* (colore): Giuseppe Lanci - *Scenografia*: Gianni Sbarra - *Costumi*: Lina Nerli Taviani - *Musica*: Nicola Piovani - *Montaggio*: Roberto Perpignani - *Produzione*: Giuliani G. De Negri per RAI/Filmtre, MK2 (Parigi)/Pressman Film Corporation (Los Angeles) - *Durata*: 118'.

INTERPRETI E PERSONAGGI

Joacquim De Almeida (*Andrea Bonanno*), Vincent Spano (*Nicola Bonanno*), Omero Antonutti (*mastro Bonanno, babbo di Andrea e Nicola*), Greta Scacchi (*Edna*), Desirée Becker (*Mabel*), Charles Dance (*David Work Griffith*), Margarita Lozano (*la spagnola*), Bérangère Boinvisin (*moglie di Griffith*), David Brandon (*Grass*), Brian Freilino (*Thompson*), Massimo Venturiello (*Duccio*), Andrea Prodan (*operatore irlandese*), Dorotea Ausenda (*moglie di un regista*), Ugo Bencini (*artigiano*), Daniel Bosch (*soldato austiaco*), Renzo Cantini (*artigiano*), Marco Cavicchioli (*assistente di Grass*), Fiorenza D'Alessandro (*ballerina*), Lionello Pio Di Savoia (*giornalista*), Maurizio Fardo (*medico*), Domenico Fiore (*assistente di Grass*), Mirio Guidelli (*artigiano*), John Francis Lane (*cuoco*), Ubaldo Lo Presti (*1° fratello*), Luciano Macherelli (*artigiano*), Sandro Mallegni (*artigiano*), Elio Marconato (*regista*), Michele Melega (*assistente di Griffith*), Mauro Monni (*artigiano*), Lamberto Petrecca (*tenente italiano*), Diego Ribon (*assistente di Grass*), Antonio Russo (*2° fratello*), Giuseppe Scarcella (*2° tenente italiano*), Leontine Snel (*coreografa*), Egidio Termine (*re*), Francesco Tola (*impiegato del circo italiano*), Pinon Toska (*3° fratello*).

2. Cfr.: Raffaele Monti, *Fantasia consapevole*, in *L'invenzione consapevole*, a cura di Raffaele Monti, Pier Marco De Santi, Artificio, Firenze, 1984, pp. 9-17.
3. Cfr.: Pier Marco De Santi, *I film di Paolo e Vittorio Taviani*, Gremese, Roma, 1987, pp. 133.142.


Un fumetto si
chiamerà. Dica-
vano: unite l'uno
all'altro. Una
fabbrica, una fatica,
un brutta astronave



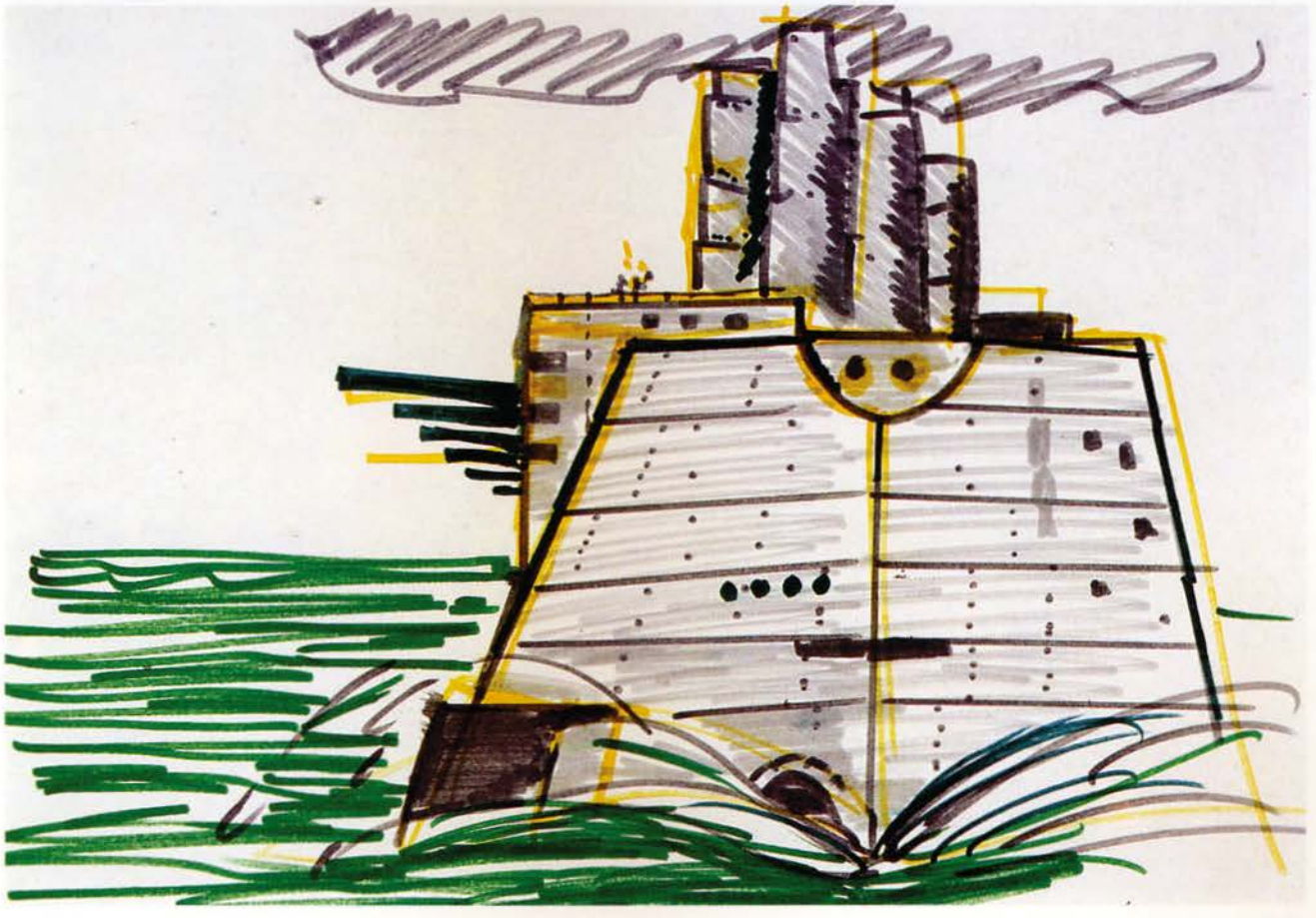
Nella pagina precedente:
Disegno di Federico Fellini per *E la nave va*, diretto nel 1983.

163. Fotogramma di *E la nave va* tratto dal *trailer* del film. *(in alto)*

Disegno di Federico Fellini per il Gran Duca. *(a lato)*

Nella pagina accanto:
La corazzata austriaca. *(in alto)*

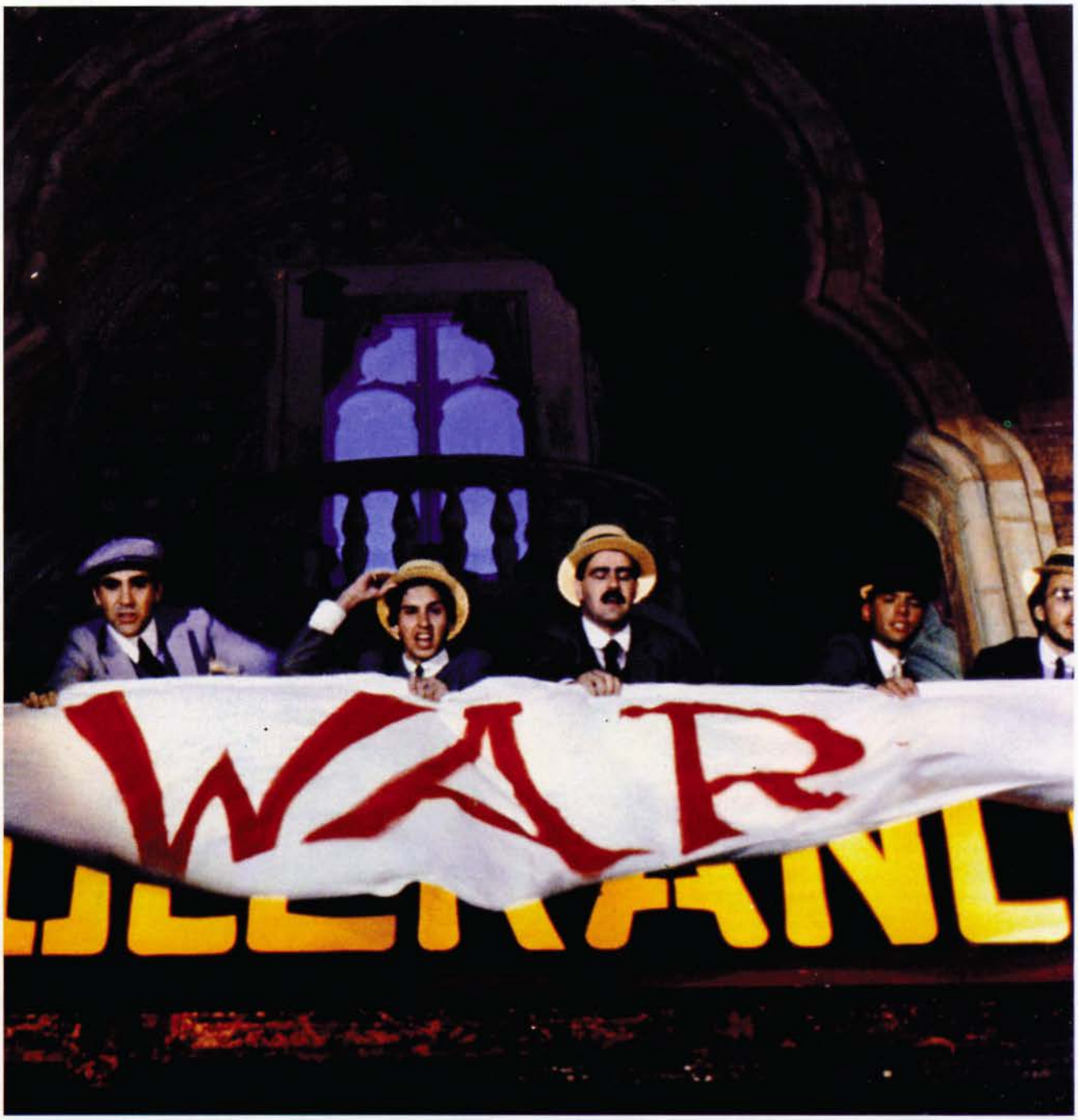
Disegno di Federico Fellini per la corazzata austriaca. *(in basso)*



Good morning Babilonia, diretto da Paolo e Vittorio Taviani nel 1987. Un momento della manifestazione interventista al termine della proiezione di *Intolerance* di David Wark Griffith.

Nelle pagine seguenti:
Fotogrammi della sequenza finale di *Good morning Babilonia*.

Paolo e Vittorio Taviani con i protagonisti di *Good morning Babilonia* in una foto ricordo sul set della drammatica sequenza finale.



INDICE

Presentazione ..... pag. 5

Introduzione ..... » 7

Capitolo I
Gli anni del muto ..... » 9

Capitolo II
I capolavori degli anni Trenta ..... » 75

Capitolo III
Prima e dopo il Secondo Conflitto Mondiale ..... » 101

Capitolo IV
La Grande Guerra nei film italiani di appendice .... » 143

Capitolo V
I film controcorrente ..... » 163

Capitolo VI
Anni Settanta e Ottanta ..... » 199

A mo' di appendice ..... » 221